
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Moll Soldevila, Isabel Clara; Campillo, Maria, dir. Els inicis literaris de Josep M. Espinàs : aportacions a la novel·la catalana de postguerra. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/63003>

under the terms of the  license

Els inicis literaris de Josep M. Espinàs: Aportacions a la novel·la catalana de postguerra

Treball de recerca que presenta
Isabel Clara Moll Soldevila

Directora: Dra. Maria Campillo Guajardo

Departament de Filologia Catalana
Universitat Autònoma de Barcelona
2010

Índex

Agraïments	5
Introducció	7
Capítol 1	11
La novel·la i les formes de realisme	
1.1 La novel·la: un gènere realista?	12
1.2 Reinterpretació i modernitat formal de la novel·la al segle XX: el cas de l'objectivisme	21
Capítol 2	29
Algunes consideracions sobre les novetats formals i temàtiques en la novel·la catalana de postguerra	
2.1 <i>Destino</i> i la novel·la	35
2.2 Josep M. Castellet: crític de <i>Laye</i> i <i>Revista</i>	49
2.3 Fons i forma: les posicions de Calders i Villalonga	54
2.4 <i>Serra d'Or</i> i el discurs sobre les formes narratives	62
Capítol 3	67
Els inicis novel·lístics de Josep M. Espinàs	
3.1 Història d'un compromís	69
3.2 La concepció de l'ofici	75
3.3 El model novel·lístic: sota el signe del realisme objectivista	81
3.4 Anàlisi de les novel·les	85
Conclusions	131
Annex	135
Bibliografia	137

Agraïments

Vull expressar el meu agraïment a la professora Maria Campillo, perquè ella em va descobrir la vàlua de l'autor a qui dedique aquest treball ja fa molt de temps. També li vull agrair la confiança que ha tingut sempre en el projecte i els savis consells. Al professor Jordi Castellanos, per l'oportunitat única que em va donar d'emprendre un viatge enriquidor, que em va permetre iniciar l'estudi. Als professors Carme Gregori i Vicent Simbor, els done les gràcies per la col·laboració que m'han proporcionat des de la distància. Molt especialment, a la professora Teresa Iribarren li agrairé sempre la lectura acurada i crítica que m'ha regalat i la seua sincera generositat. A Josep M. Espinàs, li estic molt agraïda pel tracte cordial que m'ha oferit en més d'una ocasió i per la interessant conversa que em va regalar un matí d'agost qualsevol. A Nuria, Carme, Núria, Mati i Elies, amics benvolguts, els agraesc enormement les hores de tertúlia dedicades a aquest tema, així com l'entusiasme amb què han vist néixer i créixer aquest treball. A ma mare Conxa i a mon pare Juan, novament i sempre, els he de donar les gràcies pel seu suport incondicional i per fer-me molt més dolces les distàncies, les absències i els sacrificis. Però aquest treball no hauria pres cos ni forma sense l'ajut constant i ferm de Francesc. A ell, que m'ha acompanyat i animat incansablement durant tot aquest temps, tan discretament, li agraesc profundament l'estima que dia rere dia m'ofereix.

Introducció

El present estudi pretén aportar una visió panoràmica en relació als inicis novel·lístics de Josep Maria Espinàs, un autor cabdal en el panorama literari català dels últims seixanta anys. Aquest autor fa dècades que va abandonar el conreu de la novel·la de manera regular i només s'hi ha tornat a dedicar ocasionalment, però durant els anys cinquanta i seixanta del segle XX va contribuir d'una manera decisiva a la recuperació de la malmesa narrativa catalana. I ho va fer tenint en compte les tendències narratives més innovadores que començaven a deixar empremta a l'Estat espanyol. Juntament amb la voluntat de contribuir a la regeneració d'aquest panorama literari, Espinàs va exercir d'autèntic abanderat d'unes tècniques i uns temes narratius que situaren la migrada producció catalana al mapa. La seua tasca com a crític literari i periodista cultural al setmanari *Destino* va tenir molt a veure amb aquesta inclinació incial vers la literatura de ficció a través de la novel·la, la novel·la curta i el conte.

El recorregut plantejat en aquest treball intenta dibuixar en primer terme el clima de debat sobre les formes novel·lesques que portaren a l'autor a experimentar en el camp narratiu. És per això que, al primer capítol, fem un repàs sumari de l'evolució de la manera narrar en l'últim segle, així com dels punts essencials al voltant dels quals té lloc el debat teòric sobre la novel·la i el conte. Aquest debat no és ni de bon tros exclusiu del segle XX sinó que forma part de la mateixa voluntat d'autoanàlisi i evolució que necessita un gènere per mantenir-se al capdavant d'allò que anomenem literatura. L'auge indiscutible de què gaudeix la narrativa i, en especial la novel·la, ha estat un dels factors responsables de l'aparició massiva d'estudis crítics que se centren en aquest gènere. A aquesta posició de lideratge, cal sumar-hi la voluntat certament fructífera de plasmació de la realitat. Esbossar aquest procés i assenyalar-hi els llocs comuns ens portarà finalment a centrar-nos en l'aparició i l'ús, més o menys reeixit, de la tècnica literària que, d'una manera laxa, s'ha convingut en anomenar tècnica objectivista. Creiem que s'ha donat per suposat, en molts casos, l'existència d'un consens a propòsit d'una possible definició del fenomen i que, en realitat, les imprecisions, la vaguetat i el mite envolten, d'alguna manera, el que realment és i significa

aquesta tècnica en el marc de la narrativa occidental i, molt especialment, en la narrativa catalana i espanyola de postguerra.

No volem però, que aquest repàs general deixi de banda la descripció de les opinions més controvertides i interessants que va generar la crítica literària catalana de postguerra a propòsit de les noves formes narratives, entre les quals treia el cap l'anomenat objectivisme. En el segon capítol, per tant, veurem quin és el nivell d'acceptació pràctica de les renovacions formals que es deriven d'aquesta teoria i fins a quin punt és qüestionada dins del panorama crític i literari de l'època. Procurarem, doncs, copsar l'atmosfera de reaccions i comentaris diversos que van sorgir a partir dels nous models novel·lístics i d'elaborar una descripció panoràmica de les opinions crítiques més significatives a propòsit de l'objectivisme.

Mentre que, al tercer capítol, ens centrarem en la figura de Josep M. Espinàs i en els seus inicis narratius, que van estar íntimament lligats al clima general de renovació formal de què ens ocupem als dos capítols anteriors. Espinàs va participar activament en la creació d'una certa escola, fruit de la voluntat de bastir un obra moderna, que poguera competir formalment i temàtica amb les últimes aportacions d'escriptors catalans i espanyols de l'època. El seu corpus novel·lístic, que va veure la llum entre els anys cinquanta i seixanta, representa una contribució molt valuosa en el camp de la ficció narrativa de l'època i és per això que li dediquem la part més important d'aquest estudi. El capítol tercer, per tant, té una rellevància especial, ja que estableix línies d'anàlisi crític i de lectura d'una obra novel·lística de joventut que no ha estat degudament considerada en el seu conjunt fins fa relativament molt poc. En cap cas, i donades les característiques d'aquest treball, hem volgut construir aquest apartat de la investigació des de la voluntat de l'exhaustivitat, però sí que hem destacat els aspectes més originals, interessants i significatius de cadascuna d'aquestes novel·les i que fan que l'obra del nostre autor siga rellevant en el panorama de la literatura de postguerra. Considerem necessari ampliar en el futur el nostre estudi per donar cabuda als llibres de contes —*Vestir-se per morir* (1958), *Varietés* (1959), *Els joves i els altres* (1960)— que va publicar també en aquella època i que completarien la visió del primer Espinàs com a narrador de ficció.

L'estudi que presentem vol demostrar l'interès i la vàlua de l'obra narrativa d'Espinàs en relació a una tècnica determinada, que no va passar desapercebuda en la literatura de postguerra, així com destacar-ne les característiques que hem considerat més significatives i rellevants de cadascuna de les novel·les. Aquest treball sobre la faceta de l'Espinàs novel·lista representa, d'una banda, una de les primeres aproximacions a unes obres literàries que han quedat soterrades per la ingent producció posterior d'aquest autor i, de l'altra, l'exploració, amb un cert deteniment, de l'aplicació real d'una tècnica narrativa, no exempta de polèmica, que va ser valorada, *a posteriori*, per la crítica. Espinàs representa, en la nostra opinió, la cara més visible d'un sector de la narrativa catalana, poc cohesionat, que va assumir el deure, inconscient potser, de revitalitzar el panorama narratiu, tot i essent conscients, però, de les pròpies limitacions. Tanmateix, l'obra d'aquest narrador constitueix un document brillant sobre les preocupacions socials i humanes d'un sector de la societat catalana de postguerra, ubicada, en general, en una Barcelona —narrativament parlant— hostil i classista. La recuperació i l'estudi d'aquestes novel·les creiem que demostren a bastament la vàlua d'unes narracions totalment accessibles i tècnicament molt interessants. Volem, per tant, oferir una aproximació a unes obres poc conegudes i reconegudes d'un escriptor de renom que, com veurem, va bastir en molt poc de temps un univers narratiu que no pot ser obviat.

Capítol 1

La novel·la i les formes de realisme

1.1 La novel·la: un gènere realista?

El segle XIX és, sens dubte, el segle d'or per a la novel·la com a gènere majoritari i triomfant dins del panorama literari occidental.¹ El realisme i, seguidament, el naturalisme, en totes les seues vessants i matisos, revesteixen el gènere narratiu d'una solidesa i d'una sobirania sense precedents. D'una manera molt original, és el que ens transmet Albérès en l'assaig on fa un repàs a l'esmentat gènere en la seua forma contemporània: “Le roman avait été le nouveau riche du XIXe siècle.”² La novel·la passa a ocupar un lloc de privilegi gràcies a la fecunditat amb què els escriptors hi treballen i també a la voracitat amb què els lectors responen.³

No és menester que ens entremetiguem ara a citar els novel·listes consagrats sota el signe del realisme a França, Anglaterra, Rússia o Espanya, entre d'altres, però sí que és necessari apuntar que les seues obres configuren una espècie de canó occidental cap al qual la narrativa posterior s'hi ha anat girant contínuament.⁴ La novel·la del segle XX parteix indiscutiblement d'aquesta novel·la realista i la transforma, la reorganitza, la manipula en funció de les noves tendències, sempre, però, prenent-la com a model, com a forma canònica i gairebé primigènia. Apuntem ací unes paraules que corroboren el triomf del realisme sobre qualsevol altra forma de narració:

¹ Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Harmondsworth: Penguin Books, 1966).

² René-Marill Albérès, *Histoire du roman moderne* (París: Éditions Albin Michel, 1962), p. 79. Vegeu també Bourneuf i Ouellet, que atribueixen, en part, el triomf de la novel·la al segle XIX a l'extensió de l'educació entre la població, la invenció de les rotatives periodístiques i editorials i la consegüent reducció dels costos de producció de llibres i novel·les per entregues. Roland Bourneuf & Réal Ouellet, *La novela*, Trad. Enric Sullà (Barcelona: Ariel, 1975), p. 18.

³ Segons l'opinió del crític francès, Albérès, la bona resposta del públic lector, que va adaptant-se a les noves formes narratives, constitueix la causa de la progressiva desaparició de la novel·la fulletonesca, que és, en definitiva, la precursora de la novel·la realista —fins i tot en alguns casos la frontera no és gens clara. Albérès, *Histoire du roman moderne*, p. 80. Vegeu també, en relació a aquest aspecte, el comentari d'Aguiar e Silva en referir-se al gènere fulletonesc: “La novela folletinesca, invención de las primeras décadas del siglo XIX, constituyó igualmente una manera hábil de responder al apetito novelesco de las grandes masas lectoras, caracterizándose, en general, por sus numerosas y descabelladas aventuras, por el tono melodramático y por la frecuencia de escenas emocionantes, particularmente aptas para mantener bien vivo el interés del público de folletín a folletín”. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (Madrid: Editorial Gredos, 1993), p. 204-205.

⁴ En aquest sentit, Bourneuf i Ouellet citen *La comèdia humana*, *El roig i el negre*, *L'educació sentimental*, *Els Rougon-Macquart*, *Els germans Karamázov* o *Guerra i pau* entre els monuments literaris del segle XIX. Bourneuf & Ouellet, *La novela*, p. 16.

Realism has been only one of the novel's modes, *though a central mode*, and its pressures have led the novelist to struggle —through all its transformations— to deal with “things as they are” rather than as he “would like them to be for his own convenience”.⁵

Partim, doncs, de dos fets que formen part de la història literària contemporània; primerament trobem un gènere que sobresurt a partir del segle XIX: el gènere narratiu, i, en segon lloc, aquest triomf que sorgeix a partir de l'adopció del realisme com a via de narració. El realisme, com a moviment, influeix en la seua popularització, i és per això que, en els anys a venir, quedarà com a residu inherent, gairebé, en la novel·la i la narració curta. La novel·la realista aconsegueix de transmetre, com un projecte vast i totalitzador, “el pas i la transformació a la societat moderna, per descriure'ns el progrés científic i tècnic, el procés d'industrialització, els nous problemes i debats de la societat”.⁶ El gènere novel·lesc esdevé no només adient per a la distracció i l'entreteniment sinó una eina d'anàlisi d'una societat que, cada vegada més, té accés a la literatura i que es veu reflectida en l'obra de ficció amb totes i cadascuna de les seues preocupacions.⁷ Algun crític fins i tot es qüestiona, en aquest punt, la pertinença del gènere, en el sentit modern del terme, al domini d'allò que considerem estrictament artístic o literari.⁸

A aquest projecte tan sumament ambiciós no li van faltar, però, detractors. Els surrealistes, per exemple, capitanejats per André Bréton, van fer campanya contra aquesta concepció de la novel·la i la seua pretensió desmesurada de

⁵ George Levine, “Realism reconsidered”, dins *Essentials of the Theory of Fiction*, eds. Michael J. Hoffman i Patrick D. Murphy, 2ª edició (Durham: Duke University Press, 1996), p. 243. El subratllat és nostre.

⁶ Àlex Broch, “Sobre el concepte de realisme i realisme històric”, *Caplletra*, 28 (2000), 11-18 (p. 12).

⁷ “Le roman est un genre littéraire superficiel (vulgaire dans l'antiquité méprise jusqu'au XVIIIe siècle), qui s'est enrichi d'intentions étrangères à son essence.” Albérès, *Historie du roman moderne*, p. 10; En aquest sentit, tot i que la novel·la estiga unida a altres formes de pensament i que la seua puresa es pose contínuament en qüestió, es diferencia de la filosofia o la ciència, tal com afirma un altre crític, perquè “no intenta probar nada: la novela no demuestra, muestra”. Ernesto Sábato, “La novela: atributos y funciones”, dins *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, ed. Enric Sullà (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996), 246-248 (p. 247). També Maria del Carmen Bobes fa un repàs al concepte històric del gènere a partir de les diferents funcions que se li atribueixen, entre les quals i prenent com a referència a E. M. Forster, la novel·la es caracteritza per la seua funció social a l'hora de tranquil·litzar l'home en el seu intent de comprendre les conductes i els fets de la societat en què viu. Maria del Carmen Bobes Naves, *La novela* (Madrid: Síntesis, 1993), p. 61.

⁸ Francisco Ayala, *Los ensayos: teoría y crítica literaria* (Madrid: Aguilar, 1971), p. 556.

representar fidelment la realitat: “¿qué es la realidad?, ¿podemos aprehenderla objetivamente, se la puede traducir fabricando una intriga, inventando personajes ficticios?”.⁹ Tanmateix, existeix un sector de públic lector que encara demana fidelment la concepció novel·lesca instaurada al XIX i per la qual el gènere pot ser “la reproducción fiel de la realidad”, que tracte un problema “a fons” i que tinga una ressonància social.¹⁰ Aquesta reproducció exacta de la vida és reivindicada d’una manera contundent des de plantejaments teòrics i pràctics pel pare del Naturalisme, és a dir, Zola.¹¹

La crítica ha apuntat sovint la dificultat de definir el gènere narratiu en uns termes suficientment amplis, per poder incloure-hi tot allò que pot ser susceptible d’ésser considerat com una novel·la. El problema que es deriva d’aquesta voluntat totalitzadora és, precisament, el de la imprecisió definitòria, i, per tant, s’arriba per aquesta via a la inutilitat de la mateixa definició.¹² La forma proteica de la novel·la constitueix, sens dubte, una de les claus del seu èxit i n’impedeix, com dèiem, la definició operativa:

El carácter “abierto” del género, que permite cambios recíprocos, su aptitud integradora, siguiendo dosificaciones diferentes, de los elementos más dispares [...], en pocas palabras, su ausencia de fronteras, contribuyen a su éxito: cada uno acaba por encontrar aquello que busca, y a asegurarse larga vida: su extrema ductilidad le ha permitido triunfar en todas las crisis. Estos mismos rasgos hacen aventurada toda tentativa de definir el género.¹³

Un dels factors que potencien el desconcert en el procés de fixació del que és el gènere, és el fet que la novel·la, ja siga la més recent o la de segles passats, s’ha tendit a complementar amb idees, documents i anàlisis provinents del camp no estrictament literari. La diversitat i la freqüència amb què tots aquests elements externs apareixen en la novel·la depenen al seu torn de l’època, la moda literària o la intencionalitat de l’autor. En aquest sentit considerem molt adequada la síntesi

⁹ Bourneuf & Ouellet, *La novela*, p. 20.

¹⁰ Bourneuf, & Ouellet, *La novela*, p. 26.

¹¹ Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea* (Madrid: Cátedra, 1974), p. 29.

¹² Respecte a la vaguetat definitòria del terme apuntem ací el següent article: Maurice Z. Shroder, “The Novel as a Genre”, dins *The Theory of the Novel*, ed. Philip Stevick (New York: The Free Press, 1967), 13-29.

¹³ Bourneuf, & Ouellet, *La novela*, p. 31.

de Luís Mateo Díez a propòsit de la idoneïtat del gènere narratiu “para el conocimiento de la realidad, de los comportamientos sociales, psicológicos, de las convulsiones interiores del ser humano, de sus ambiciones, alegrías y desdichas.”¹⁴ La unió quasi umbilical de la novel·la amb la realitat comporta unes conseqüències que allunyen el gènere de la funció merament estètica o escapista com a forma d’art i la consagren com un producte amb unes finalitats molt més pragmàtiques. Per exemple, un dels objectius que s’espera que accomplisca la novel·la al segle XIX és el de ser una eina, entre altres coses, informativa, exercir de mitjà de comunicació i de transmissor d’una certa actualitat.¹⁵ Ens podem referir en aquest moment a la funció que va desenvolupar un cert model de novel·la en l’Espanya de la postguerra. De l’extens estudi que fa Marfany d’aquest gènere novel·lístic en el període esmentat, volem destacar-ne les següents paraules: “El mateix Goytisolo ja va dir —i hom ho ha citat més d’un cop— que, davant les intencionades insuficiències de la premsa, la primera missió del novel·lista era d’informar.”¹⁶ En aquest cas concret, la necessitat d’acompliment d’aquesta tasca sembla provocada per la ineficàcia d’altres mitjans informatius i no derivada simplement d’una qualitat intrínseca de la novel·la com a gènere. El que volem dir, per tant, és que el fet que la novel·la siga devota de la realitat li facilita tasques diferents a les que estrictament se li suposen com a gènere literari i com a obra d’art. Així, la seua missió s’amplia fins a arribar a omplir buits importants segons les circumstàncies històriques de la societat on es produeixen aquestes mateixes novel·les.¹⁷

La vinculació de la novel·la amb la seua forma realista arriba segons Ian Watt a principis del segle XVIII, quan els grans narradors anglesos Richardson,

¹⁴ Luís Mateo Díez, “La novela y la vida”, dins *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, 284-286 (p. 284).

¹⁵ Pel que fa a aquest aspecte, vegeu Maurice Z. Shroder, “The Novel as a Genre”, p. 3, i Luís Mateo Díez, “La novela y la vida”, p. 285.

¹⁶ Joan Lluís Marfany, “Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra. II”, *Els Marges*, 11 (1977), 3-29 (p. 27). Voldríem incloure ací també les paraules originals de Goytisolo a propòsit d’aquesta qüestió: “De este modo la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa.” En *El furgón de cola* (Barcelona: Seix Barral, 1982), p. 60.

¹⁷ Un dels factors determinants, segons els autors que acabem de citar (Goytisolo i Marfany) i que transformen la novel·la en un gènere molt lligat al periodisme en termes funcionals, és la presència constant de la censura literària fruit del règim dictatorial i totalitari de la postguerra espanyola. I, per tant, no és estrany que la novel·la intente, contràriament al periodisme practicat a l’època, ser objectiva i apropar-se a una realitat que els mitjans de comunicació no reflectien.

Fielding i Defoe inicien, amb moltes i variades diferències entre ells, un nou mode d'escriptura que els desvincula de la ficció anterior. L'adopció del realisme en les seues obres és el que els situa en una posició conjunta dins de l'evolució de la novel·la com a gènere en el sentit més modern del terme:

With the help of their larger perspective the historians of the novel have been able to do much more to determine the idiosyncratic features of the new form. Briefly, they have seen 'realism' as the defining characteristic which differentiates the work of the early eighteenth-century novelists from previous fiction.¹⁸

La introducció del concepte *realisme*, tal com ha quedat connotat durant el segle XX, arranca amb aquests narradors anglesos i acaba consagrant-se un segle després amb els realistes i naturalistes francesos, que durant tot el segle XIX es dediquen a construir, discutir i redefinir el terme.¹⁹ Allò que Watt constata, doncs, és el fet que la novel·la, des del triomf de les doctrines de Locke i de Descartes, ha estat considerada com a portaveu necessari de les experiències individuals que s'han erigit com a forma alternativa de realitat enfront del que ell anomena els universals prefixats, i que representen l'equivalent del que altres autors denominen procés de desmitificació del gènere.²⁰ Si seguim en la línia de l'argumentació de Watt, podem dir que la consagració de la individualitat com a experiència i matèria vàlida per a la narrativa és el que apropa la novel·la a la tendència realista, ja que la necessitat d'explicació d'aquesta individualitat, de la particularitat d'un personatge, passa per la necessitat imperiosa de lligar-lo al seu context específic, sempre dins del límit del que els lectors podem acceptar com a real. És allò que Andrés Amorós qualifica com la pretensió de la novel·la realista de fer-se passar per explicativa i científica.²¹

¹⁸ Ian Watt, "On Realism and the Novel Form", dins *Realism*, ed. Lilian R. Furst (London: Longman, 1992), 87-95 (p. 88).

¹⁹ Per a un repàs exhaustiu de tot aquest procés al si de la literatura francesa, vegeu l'obra monogràfica de Damian Grant, *Realism* (London: Methuen, 1970).

²⁰ Ian Watt, "On Realism and the Novel Form", 87-95, i Maurice Z. Shroder, "The Novel as a Genre", 13-29.

²¹ El crític ens alerta que tot i "la ingenuidad que hoy nos resulta imposible no percibir en este cientifismo", el projecte estava concebut amb rigor i amb una planificació ben ambiciosa. Andrés Amorós també afegeix que: "Ya la novela realista había insistido en la importancia de lo psico-físico y de todas las circunstancias sociales para comprender la conducta de los individuos." Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, p. 28 i 29.

Hem d'afirmar que al llarg de la història de la literatura occidental, la voluntat de representar la realitat ha estat una constant, i així ho assenyala la crítica.²² Les paraules de Robert Scholes i Robert Kellogg a propòsit del problema de la representació de la realitat en l'art són il·lustratives:

Western painting and Western literature have both distinguished themselves from much of the world's art by the extent to which they have emphasized the mimetic or representational potential of their forms [...] Realism has proved so powerful an agent in narrative art that its influence may never wholly disappear; literary artists may never recapture totally the innocence of pre-novelistic romance.²³

Els mateixos autors no s'estan de citar Auerbach, que amb el seu emblemàtic títol *Mimesis*, analitza el conjunt de la producció literària occidental dins dels paràmetres de la literatura que imita la realitat i intenta representar-la.²⁴ Els exemples de literatura realista són nombrosos i constants al llarg de la tradició literària, així, per exemple, Wellek, que ha estat un dels crítics que ha estudiat a fons el concepte de realisme, ens mostra com a exemples d'aquesta literatura l'escultura hel·lenística, la pintura holandesa, les escenes del Satiricó, els *fabliaux* medievals, la picaresca, les novel·les de Defoe, o el drama burgès del segle divuit.²⁵

Com dèiem, doncs, si aquestes formes citades més amunt poden ser encabides dins de l'etiqueta del *realisme*, serà perquè aquest terme ha estat definit molt àmpliament, tal com vèiem que ocorre amb el terme *novel·la*. La proposta

²² Segons Àlex Broch: "La major part de la literatura sempre ha estat realista. Almenys a partir i segons els models del que avui entenem per realisme. És a dir, segons l'equivalència d'unes lleis de versemblança entre un referent extern i una lògica del llenguatge que se sotmet a una reproducció fidel d'aquest referent i de les lleis interiors que ordenen i estructuren la seva aparença externa i el seu comportament." Broch, "Sobre el concepte de realisme i realisme històric", p. 11. L'article fa un repàs interessant i àgil del concepte de realisme i de la seua pervivència en la literatura occidental tal com ara l'entendem.

²³ Robert Scholes i Robert Kellogg, "The Problem of Reality. Illustration and Representation", dins *The Theory of the Novel*, 371-384, (p. 374).

²⁴ En aquest sentit, els autors afirmen que Auerbach veu la narrativa occidental "purely in terms of the development of realism." Scholes i Kellogg, "The Problem of Reality. Illustration and Representation", p. 374. Un altre crític, René Wellek, comenta a propòsit del concepte de realisme d'Auerbach que aquest planteja dos conceptes diferents i gairebé contradictoris de realisme, la qual cosa debilita certament la seua tesi. Per a una descripció més detallada d'aquesta argumentació, vegeu René Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1963), p. 236.

²⁵ René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 223.

conceptual que més ens convenç per al terme és la de Wellek, que afirma que el realisme rebutja el fantàstic, l'al·legòric, el simbòlic i la improbabilitat, per mostrar-se com “the objective representation of contemporary social reality”.²⁶ Aquest mateix autor ja constata l'amplitud, la vaguetat i la imprecisió d'aquesta conceptualització, que està directament vinculada també a la immensitat de matisos i de definicions que se li poden atribuir. En els següents termes s'expressa Grant respecte a aquesta qüestió: “the word realism —so often invoked in the discussion of it [referint-se a la novel·la], must surely be the most independent of critical terms.”²⁷ Però si el concepte realisme pot incloure una varietat tan gran de definicions i matisos és pel fet que es relaciona amb termes tan amplis al seu torn com: realitat, veritat, vida, mimesi o representació. La majoria d'aquests conceptes poden ser definits d'una manera més o menys concreta a partir de la relació indiscutible amb cada moment històricoliterari. És a dir, que la mateixa voluntat de representació i mimesi de la realitat, que persegueix gran part de la literatura i l'art occidentals de tots els temps, dona resultats molt diversos, precisament, perquè es troba immersa en una temporalitat que marca i determina la realitat que s'acaba retratant.²⁸ La relació que s'estableix entre el món real i el ficcional va reinterpretant-se segons els temps, la intenció i les maneres de narrar, tot i que aquesta voluntat primera del que Scholes i Kellogg anomenen l'art representatiu perdura al llarg de la història de la nostra literatura.²⁹

²⁶ René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 241.

²⁷ Damian Grant, *Realism*, p. 1; Volem introduir ací una cita a propòsit de l'adjectivació variada que rep el terme al segle XX: “I així el realisme testimonia el pas del temps [...] I el realisme evoluciona segons evoluciona la societat que descriu [...] Amb el XX, la forma d'entendre el realisme del XIX ja no serà suficient [...] El XX, però, crea l'adjectiu i el realisme del XIX passarà a ser realisme social, socialista o històric.” Broch, “Sobre el concepte de realisme i realisme històric”, p. 12; També Wellek ens proporciona una mostra de la quantitat d'adjectius que el mot realisme rep, per exemple a Rússia: “They quarrel and quibble about ‘critical realism’, ‘radical democratic realism’, ‘proletarian realism’, and ‘socialist realism’”, René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 238.

²⁸ Així, per exemple, per a Dámaso Alonso, la novel·la *El Lazarillo de Tormes* respresenta el punt més àlgid del realisme literari mundial. O bé, per a Auerbach *El Quijote* constitueix una fita important pel que fa a la representació de la realitat en la literatura occidental. Vegeu Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, p. 18.

²⁹ L'art representatiu, segons aquests autors és el que cerca de duplicar la realitat i que té una voluntat de mimetisme, en oposició a l'art il·lustratiu, que cerca de suggerir o il·lustrar la realitat i és més simbòlic. Vegeu Scholes i Kellogg, “The Problem of Reality. Illustration and Representation”, p. 372.

El consens és absolut pel que fa a la consecució de la plenitud de la novel·la com a gènere al segle XIX. I el fet que aquesta plenitud estiga vinculada al realisme també és un fet àmpliament acceptat.³⁰ Ens interessa, per tant, continuar tibant del fil per tal d'arribar a explicar com i per què sorgeix a l'escena del segle XX una novel·la com l'anomenada objectivista. Creiem que la gran influència exercida per la novel·la realista pot explicar fins a un cert punt aquesta concepció posterior de la narració i dels elements que la conformen, perquè cal apuntar que la voluntat de retratar la realitat és, també, una de les finalitats de la novel·la objectiva. Àlex Broch constata el predomini de la literatura realista a partir de la descripció fidel d'allò que es percep i que es resumeix en la imatge de la novel·la com a mirall:

Si una mateixa realitat pot tenir diversos camins de percepció, el més probable és que tinguí diversos llenguatges artístics que expressin aquest procés de coneixement. Un d'aquests és el realisme que, com dèiem a l'inici, és el perceptualment més nombrós de la història de la literatura [...] La descripció estricta de la imatge del mirall seria el llenguatge realista.³¹

Aquesta imatge, popularitzada per Stendhal, que ha quedat fixada en l'imaginari novel·lístic, expressa a la perfecció la voluntat de l'escriptor realista, que no deixa de ser, amb tots els passos intermedis corresponents, la mateixa que la de l'escriptor objectivista. La realitat és la matèria primera de la novel·la realista, que serà jutjada a través dels paràmetres de la raó. La imaginació, la fantasia i el somni passen a ser elements secundaris ja que no són acceptats com a eines útils per analitzar aquesta realitat —almenys pel que fa a la novel·la realista. Sabem, però, que la novel·la al segle XX ja no està disposada a sacrificar les possibilitats que li ofereixen aquests altres camps d'investigació per poder arribar a descriure, gairebé, la mateixa realitat:

Seguint amb la mateixa metàfora, sabem que podem traspasar la imatge del mirall per indagar més enllà de l'aparença o que el mirall pot no ser pla sinó còncav o convex, amb

³⁰ Amorós afirma: "Al decir «novela del siglo XIX» pensamos naturalmente en las obras de Stendhal, Balzac, Dickens, Tolstoi, Pérez Galdós, Pereda...", *Introducción a la novela contemporánea*, p. 20.

³¹ Àlex Broch, "Sobre el concepte de realisme i realisme històric", p. 12.

la qual cosa ens donarà imatges diferents de la realitat [...] La història de la literatura es recolza en la imatge del mirall i també en totes les seves transgressions, però aquestes, estaran en funció —com a traspàs o desviació— del genèric comú que és la realitat que la raó descriu.³²

En aquest sentit, el concepte de realitat és el que percep els canvis que van lligats indiscutiblement al pas del temps. El que es defineix com a realitat en una època, pot semblar totalment irreal, inoportú, irrellevant o simplement secundari en una altra. I la realitat que pot ser retratada a través de la literatura també pertany a un sector o un àmbit determinat del conjunt de tota la realitat possible segons l'època, les circumstàncies històriques i els interessos de l'escriptor.³³ Cal també afegir la qüestió de la moda literària que no deixa de ser un altre dels factors de condicionament en els processos de creació. Per posar un exemple relativament proper en el temps i en l'espai, direm que existeix un cert consens entorn del fet que una part de la novel·la espanyola de postguerra és homogènia respecte a la utilització del realisme en un sentit ampli. Tanmateix, la representació que es fa de la realitat en els anys de la immediata postguerra sota el signe del popular *tremendismo* enfoca particularment els aspectes més obscurs i degradants de la vida quotidiana i té poc a veure amb el retrat d'una societat humil i maltractada que es farà en els anys cinquanta amb la voluntat implícita de denúncia social. Amb això volem dir que l'art avança conjuntament amb la societat que el produeix i per a la qual es destina i que en el reialme de la novel·la tot això es tradueix en el replantejament no només dels temes, extrets en gran mesura de les imatges més quotidianes, sinó també dels modes de narració i de la funció final que s'atorgue a aquest art.

³² Àlex Broch, "Sobre el concepte de realisme i realisme històric", p. 12.

³³ Amorós, novament, resumeix clarament aquestes idees i les sintetiza en l'apartat dedicat a l'evolució del gènere: "Nuestro siglo quiere otra cosa. Las novedades formales són enormes, llamativas. Pero más importante todavía es el cambio en la manera de ver el mundo." I encara més endavant afirma: "En definitiva y como luego subrayaremos, las técnicas narrativas nos reenvían siempre a maneras de entender el mundo que, por definición, están en variación perpetua." Vegeu *Introducción a la novela contemporánea*, p. 20 i p. 25-26.

1.2 Reinterpretació i modernitat formal de la novel·la al segle XX: el cas de l'objectivisme

Comencem amb aquesta suggerent síntesi d'Aguiar e Silva:

En la evolución de las formas literarias durante los tres siglos últimos, destaca como fenómeno de capital magnitud el desarrollo y la creciente importancia de la novela. Ampliando continuamente el dominio de su temática, interesándose por la psicología, por los conflictos sociales y políticos, y *ensayando sin cesar nuevas técnicas narrativas y estilísticas*, la novela se ha transformado, en el curso de los últimos siglos, sobre todo, a partir del XIX, en la forma de expresión literaria más importante y más compleja de los tiempos modernos.³⁴

La popularització del gènere novel·lístic ha suposat un desenvolupament inevitable, podríem dir, de totes les seues característiques constitutives. És per això, que no només se n'han ampliat els dominis temàtics i s'hi han inclòs les perspectives filosòfiques en voga en cada moment, sinó que també s'han cercat noves maneres de transmetre al lector allò que es volia dir. La tècnica de la narració objectiva³⁵ podria formar part dels assajos formals que han tingut lloc en la història més recent d'aquest gènere. I la seua aparició no és fruit únicament de l'evolució de la novel·la com a gènere, ni de la vinculació evident del gènere amb la realitat que l'envolta —tal com hem vist en l'apartat anterior—, sinó dels canvis històrics de la mateixa societat, on es consumeix aquesta forma d'expressió literària. Amb això volem dir que els factors d'aparició d'aquesta tècnica poden ser tant literaris com extraliteraris i que conjuntament amb la definició del fenomen, intentarem de descriure els principals motius que fan triomfar el realisme objectivista.

Un dels punts clau que ens explica l'aparició d'aquesta forma de narrar és el canvi de paper i d'estatus que experimenta el narrador durant el segle XX i que es resumeix en una autoreducció de poder dins de la narració, un poder que havia

³⁴ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (Madrid: Gredos, 1993), p. 198. El subratllat és nostre.

³⁵ També anomenada realisme objectivista, objectivisme, behaviourisme o conductisme. El desgavell terminològic és una de les característiques que acompanyarà aquesta tècnica literària des del mateix moment de la seua popularització.

exercit clarament i impúdica durant el segle XIX.³⁶ El narrador ja no pot exhibir-se com aquella entitat omnipotent que presenta, opina i jutja tant els personatges com les situacions, això ja no “fa modern”. Sinó que cada vegada més ha de deixar pas perquè els actors de la narració s’expliquen i es donen a conèixer ells mateixos, amb totes les seues contradiccions i defectes. Segons Vicent Simbor, la sensació d’objectivitat la trobem quan el narrador “es prohibeix tota mena de comentaris sobre la història contada” i, per tant, “renuncia a fer ús de qualsevol de les funcions extranarratives al seu abast”.³⁷ El narrador no pot desaparèixer de l’escena, òbviament, però sí que tendeix a amagar-se discretament i a donar veu i vot als personatges. Les paraules de Maria Campillo sobre aquest fenomen, també, són il·lustratives:

No cal insistir, doncs, en allò que tothom sap: que el procés cap a l’“absència” de narrador no consisteix a assassinar-lo sinó en el fet que no és descaradament visible perquè actua darrere d’òptiques i veus narratives diferents, i tendeix doncs a presentar o a mostrar les coses en comptes d’explicar-les o de contar-les (de manera que allibera la narració, com s’ha dit, de la superstició de la intriga). I compleix, de fet, perquè ens hem d’enganyar, amb l’omnisciència i amb la ubiqüitat de la forma més perfeccionada possible, aquella que reclamava Flaubert: la de l’autor que, com Déu, és present en totes les coses però no pas visible en cap d’elles.³⁸

Aquesta és la mateixa opinió que Castellet ventila a propòsit de la tècnica objectiva en una ressenya dedicada a *La colmena*: “tampoco és cuestión de engañarnos: el autor existe, sólo que se le niega cualquier jerarquía.”³⁹ El mateix Castellet en un dels assajos que conformen *La hora del lector*, concretament “Las técnicas de la literatura sin autor”, vincula directament i, des d’una posició crítica

³⁶ I tot i que, per exemple, Balzac —per escollir un dels autors clau del realisme— havia afirmat que ell només seria el secretari de la societat francesa del seu temps i que mostraria els vicis i les virtuts, els caràcters, els esdeveniments socials, aquesta pretesa descripció realista de costums “no es garantía de objetividad imparcial, sino que sirve muchas veces de vehículo para exponer una determinada ideología”. Vegeu Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, p. 28.

³⁷ Vicent Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra* (València-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2005), p. 98-99.

³⁸ Maria Campillo, “Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa”, dins *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, eds. Vicent Alonso, Assumpció Bernal, Carme Gregori (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1998), 323-355 (p. 332).

impregnada de les teories sartrianes i també marxistes, la pèrdua de privilegis del punt de vista absolut del narrador a la desfeta del món burgès. Segons ell, la literatura del XIX responia a la implantació d'uns esquemes analítics burgesos que atorgaven al narrador una superioritat sobre la seua narració.⁴⁰ Castellet inclou en l'apèndix del seu llibre un fragment altament significatiu de *Què és la literatura?* de Sartre, en el qual s'intenta justificar el pas d'una concepció analítica del món a una de sintètica. I com a exemple de narrador burguès, Sartre cita en aquest fragment el mètode proustià, pel qual aquest autor contribueix a difondre el mite de la naturalesa humana,⁴¹ i amb el qual el filòsof francès està totalment en desacord. Sartre defensa una concepció de l'individu en què aquest manifesta la seua condició de classe, els seus orígens familiars o nacionals en qualsevol dels seus actes i en cadascuna de les situacions en què es troba, i això és el que el fa assemblar-se als de la resta de la seua espècie. El narrador, com a notari de la realitat humana, i segons la concepció sartriana, ja no haurà mai més de descomposar i aïllar els components de les passions humanes, tal com Proust va fer, perquè cap d'aquestes passions no són representatives d'un grup,⁴² ni els seus components mantenen una relació unívoca i impermeable entre ells.⁴³ Castellet explicarà posteriorment, seguint les pautes de Sartre, l'estatus del narrador del XIX:

Por una parte, el carácter analítico de su pensamiento y el de su época le lleva a perfectas disecciones y reconstrucciones psicológicas de los personajes, basándose en un postulado muy siglo XIX, que Sartre define diciendo que “los compuestos deben necesariamente reducirse a una ordenación de elementos simples”. Y así el autor, convertido en químico analista del gran laboratorio de la vida, une y separa, mezcla y divide, tiñe y decolora el

³⁹ Josep M. Castellet, “*La colmena*. Notas con estrambote”, *Laye*, 18 (1952), p. 52 dins Laureano Bonet, Estudio, a Josep M. Castellet, *La hora del lector* (Barcelona: Ediciones Península, 2001), p. 141. Aquest llibre és una peça fonamental en el nostre estudi.

⁴⁰ Castellet, *La hora del lector*, p. 18.

⁴¹ Sartre, “¿Qué és la literatura?”, dins Castellet, *La hora del lector*, p. 112.

⁴² És molt interessant, en aquest sentit, el comentari que fa Jordi Marrugat a propòsit de les tesis de Lyotard, en el seu article sobre els estudis literaris catalans i la postmodernitat. Marrugat ens recorda que no podem continuar construint i analitzant la literatura sobre les bases de la modernitat. S'ha produït un canvi de paradigma. Per això, la postmodernitat ha comportat: “la crisi dels grans relats, és a dir, la impossibilitat de construir punts de referència discursius estables com poden ser la idea de progrés o la consciència de classe.” Jordi Marrugat, “La literatura catalana entre la cruïlla i la postmodernitat. Notes al marge de *Literatura catalana en la cruïlla* (1975-2008)”, *Revista de Catalunya*, 252 (2009), 119-133 (p. 120).

espíritu y los actos de los personajes, provoca sus reacciones y la intensidad de las mismas y, cuando está cansado, declara terminada la experiencia.⁴⁴

Sartre i, posteriorment també Castellet, defensen, per tant, un mètode de coneixement oposat a l'analític, i en conseqüència la literatura que propugnen també ha de seguir unes pautes concretes que vindran determinades bàsicament pel que ells defineixen com l'ensorrament de l'ordre burgès. Xavier Vall descriu molt clarament les conseqüències d'aquest fet: "Aleshores, la visió monolítica s'esquerda en el «*doble polo subjetividad-objetividad*» i la literatura s'escindeix en el psicologisme (en què destaca com a forma més extrema el monòleg interior) i en l'objectivisme."⁴⁵ Segons aquest autor, Castellet prefereix entre dos mètodes narratius tan oposats, el segon, ja que: "l'objectivisme aporta una perspectiva fenomenològica, sintètica, més relativista i molt adequada per al plantejament de situacions, de manera que ens obre autènticament a la realitat, amb una visió més complexa i, justament per això, a vegades obscura."⁴⁶ Com veiem, doncs, els factors filosòfics i científics també influïren a l'hora de generar una tècnica narrativa que pretenia estar d'acord amb els nous temps.

L'apropament fenomenològic a la realitat comporta el fet de focalitzar en la realitat amb un objectiu concret: "la comprensión de las vivencias en toda su pureza, esto es, sin vinculación a un contexto natural causal, ya sea físico o psicológico."⁴⁷ El mètode fenomenològic husserlià vol, per tant, arribar al coneixement pur a través de la descripció del món de la consciència. D'aquesta teoria filosòfica, que serà un dels punts cardinals sobre els quals treballarà Heidegger i després el mateix Sartre, ens interessa la part relacionada amb la concepció de l'obra literària: "Phenomenological theories of literature regard works of art as mediators between the consciousness of the autor and the reader or as an attempt to disclose aspects of the being of humans and their world."⁴⁸ I aquest aspecte de comunicació de l'autor amb el lector és, precisament, el que

⁴³ Sartre, "¿Qué és la literatura?", dins Castellet, *La hora del lector*, p. 109-114.

⁴⁴ Castellet, *La hora del lector*, p. 23.

⁴⁵ Xavier Vall, "J. M. Castellet i l'«existencialisme»", *Els Marges*, 66 (2000), 7-23 (p. 16).

⁴⁶ Xavier Vall, "J. M. Castellet i l'«existencialisme»", p. 16.

⁴⁷ Manuel Cruz, *Filosofía contemporánea* (Madrid: Taurus, 2002), p. 161.

⁴⁸ *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, eds. Michael Groden and Martin Kreiswirth (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994), p. 562. El subratllat és nostre.

resulta més rellevant per al mètode objectiu, en el qual el paper del lector adquireix una importància cabdal, que fins al moment no havia estat explorada o potenciada. Roman Ingarden, fundador de la fenomenologia estètica, serà el primer a subratllar la necessitat de considerar seriosament la figura del lector i, posteriorment, els teòrics de l'escola de Constanza, Hans Robert Jauss o Wolfgang Iser, entre d'altres, s'encarregaran de desenvolupar i configurar tota una teoria al voltant de l'estètica de la recepció, amb el lector com a figura protagonista.

En relació a la tècnica objectivista, la progressiva *marginació* del narrador tindrà com a conseqüència la revitalització del paper del lector, que acabarà atorgant a la narració el seu veritable estatus d'artefacte perfecte, entenent aquest adjectiu en el sentit etimològic del terme, i, per tant, la categoria d'obra d'art. Vegem, si no, les paraules de Sartre a *Qu'est-ce que la littérature?*, concretament a la part "Pourquoi écrire?":

L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'un œuvre; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme *objet* ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui.⁴⁹

La utilització de tècniques objectivistes en la narració demanen al narrador una restricció en allò que pot o no pot dir, i l'adopció d'un punt de vista sempre extern sobre la narració. S'ha comparat infinitat de vegades el narrador objectivista amb una càmera cinematogràfica, que mostra sense explicar ni interpretar allò que ens està transmetent. És per això que el lector ha de participar activament en el procés creatiu, que acaba amb ell, precisament, "ja que ha de desenvolupar diversos aspectes que no s'expliciten" des d'aquesta posició tècnica.⁵⁰

Acabem d'esmentar la influència del cinema en aquesta tècnica narrativa i cal també que ens referim a un dels llibres que tractaren aquest tema i que

⁴⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948), p. 49-50.

⁵⁰ Vall, "J. M. Castellet i l'«existencialisme»", p. 18.

constituïren una de les bases de *La hora del lector*. Parlem concretament de *L'âge du roman américain*, de la francesa Claude-Edmonde Magny, llibre en el qual l'autora canta les excel·lències dels narradors de l'anomenada "generació perduda" americana i de l'enorme influència exercida pel cinema sobre aquests autors. Segons Magny, els novel·listes han incorporat dues novetats per influència del cinema:

L'une concerne le mode de narration, qui devient absolument objectif, d'une objectivité poussée jusqu'au behaviourisme, de par les conventions mêmes qui ont été adoptées par la présentation des événements, conventions imposées au cinéaste par la nature même de son art, mais que le romancier moderne a librement choisies: on décrira les faits uniquement de l'extérieur, sans commentaire ni interprétation psychologique. Un second groupe comprend des innovations plus spécifiquement techniques, rendues possibles par l'extension au roman des changements de plan, dont la découverte a transformé le cinéma en en faisant un art.⁵¹

Aquesta mateixa citació de Magny ens porta a comentar una nova influència de l'objectivisme, que té a veure amb l'escola psicològica del conductisme o, en paraules de Castellet, "la escuela psicológica del comportamiento («behaviourismo») y la fisiológica de los reflejos."⁵² El terme behaviorisme, encunyat per John B. Watson l'any 1913, determina un mètode psicològic d'estudi que rebutja la introspecció i que estableix la conducta humana com a única font d'informació i d'estudi.⁵³ En narrativa, per tant, a l'hora d'aplicar aquest mètode, s'havien de descriure només les reaccions físiques dels personatges i transcriure'n els diàlegs. Per tant, la introspecció psicològica del narrador en la ment i el passat del personatge esdevenia quelcom poc aconsellable. La pèrdua de presència del narrador, que esmentàvem més amunt, estava també relacionada amb les noves teories psicològiques.

I finalment, comentarem també un altre dels aspectes, de caire més científic, que influeix en la nova visió de la literatura. Ens referim a l'impacte que té sobre la concepció del món la teoria de la relativitat d'Einstein, que segons Darío Villanueva allibera l'art de la dictadura de les lleis mecanicistes i justifica la

⁵¹ Magny, *L'âge du roman américain* (Paris: Editions du Seuil, 1948), p. 49.

⁵² Castellet, "De la objetividad al objeto", *Papeles de Son Armadans*, V, 15 (juny de 1957), 309-332 (p. 310).

validesa de punts de vista diferents.⁵⁴ Segons Castellet, també la física moderna ens ha descobert que “el sentido de la vista nos proporciona un conocimiento más completo acerca del mundo físico que el que nos dan los otros sentidos”.⁵⁵

Com a conseqüència de la combinació de tots aquests elements, sorgirà el que Castellet denomina tècnica objectiva, i que “consiste esencialmente en narrar historias novelescas con la misma imparcialidad con que lo haría una cámara cinematográfica.”⁵⁶ La reformulació de la definició de la tècnica ens arriba, entre d’altres, de la mà de Simbor: “En esencia, l’anomenat objectivisme és una modalitat de focalització o perspectiva: l’externa en terminologia genettiana, que caracteritza el relat «objectiu» o «behaviourista».”⁵⁷ Simbor, en un estudi monogràfic posterior dedicat a la narrativa catalana de postguerra i al realisme compromès, afegeix que:

El tret definitori d’aquest tipus de relat és que el narrador mai no pot penetrar en l’interior dels personatges i per tant els lectors mai no podem conèixer els seus pensaments o sentiments. En tot cas només podrem deduir-los dels seus gestos i de les seues accions.⁵⁸

Simbor, però, després de fer constar una definició teòrica d’allò més acotada i diàfana, s’afanya a puntualitzar que: “les concepcions de l’objectivisme són tan diferents, segons cada estudiós, que a la fi arriba a significar ben poca cosa.” Des del seu punt de vista, la crítica ha tendit a etiquetar d’objectivista aquelles narracions que transmetien una major sensació d’objectivitat, a base de retallar les atribucions digressives, interpretatives o ideològiques del narrador.⁵⁹ Un dels problemes amb què ens trobarem en el següent capítol serà precisament la confusió terminològica aplicada a les noves formes narratives de postguerra.

Hi ha, però, d’altres recursos, derivats dels fenòmens que acabem d’apuntar i de la influència del cinema, que solen acompanyar també la tècnica

⁵³ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, vol. I (Barcelona: Ariel, 1994), p. 640.

⁵⁴ Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Barcelona: Anthropos, 1994), p. 20.

⁵⁵ Castellet, “De la objetividad al objeto”, p. 312-313.

⁵⁶ Castellet, “De la objetividad al objeto”, p. 311.

⁵⁷ Vicent Simbor, “La narrativa del realisme social”, p. 92.

⁵⁸ Vicen Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra* (València-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2005), p. 98.

⁵⁹ Vicen Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 99.

objectivista, tals com el fragmentarisme en les escenes o el protagonista múltiple i que estan relacionats amb una concepció molt més fragmentària i relativista del fet narratiu.⁶⁰

En definitiva, doncs, el sorgiment d'una tècnica de narració com l'objectivista és una conseqüència directa de diferents factors històrics, filosòfics i, fins i tot, científics. Josep M. Castellet, en *La hora del lector*, va sistematitzar i definir molt clarament l'evolució que havia sofert el gènere novel·lístic fins a arribar a la tècnica objectiva de la narració que, segons ell, havia estat “la más importante aportación de nuestro siglo a la novela.”⁶¹ En qualsevol cas, i més enllà de tot l'entramat teòric que envolta el naixement i la difusió d'aquesta forma de narrar, s'ha de veure de quina manera i fins a quin punt es va fer servir en la novel·la catalana de postguerra i quines reaccions suscità entre la crítica de l'època. El que és indubtable però, és que l'objectivisme, tal com fou presentat per Castellet a l'Espanya de postguerra, representava una revolució formal necessària i sorgia sobre la base d'uns fonaments teòrics moderns, que contrastaven amb l'asfíxia cultural i literària que patia un país on qualsevol dissidència de la tradició era sospitosa.

⁶⁰ Així ho indica també Xavier Vall a “J. M. Castellet i l'«existencialisme»”, p. 16.

⁶¹ Castellet, “De la objetividad al objeto”, p. 309.

Capítol 2

Algunes consideracions sobre les novetats formals i temàtiques en la novel·la catalana de postguerra

L'any 1953, quan Josep M. Espinàs guanya el premi Joanot Martorell amb la novel·la *Com ganivets o flames*, ja ha transcorregut més d'una dècada des de l'acabament de la Guerra Civil i la narrativa de postguerra ha començat un lent procés de revitalització. La crítica especialitzada ha esmerçat molts esforços a reconstruir i descriure els fenòmens i esdeveniments més significatius del panorama cultural de la postguerra. Per això, la nostra intenció es concreta amb la voluntat de dur a terme una revisió panoràmica dels aspectes que la crítica de l'època considera més polèmics o interessants en l'àmbit de les tècniques narratives. Per fer-ho, hem cregut oportú fixar-nos en algunes de les publicacions periòdiques més rellevants del moment, com ara *Destino* (1939-1975), *Laye* (1950-1954) o *Serra d'Or* (des de 1959).⁶² Val a dir, però, que no pretenem en cap cas elaborar una síntesi amb tot el que la crítica posterior ha anat aportant a l'anàlisi de la producció narrativa dels cinquanta i principis dels seixanta.⁶³ Sinó que hem seleccionat els aspectes més rellevants que destacà la crítica en el seu moment a propòsit de les novetats tècniques i formals de la novel·la i de la concepció filosòfica i estètica que hi havia al darrere. Tot això ens permetrà entendre l'abast i la significació que aconsegueix el novel·lista al qual dediquem aquest estudi. Com veurem, doncs, en les publicacions de l'època es respiren aires de canvis temàtics i tècnics per a la narrativa i ens sembla del tot interessant de repassar ni que siga panoràmicament algunes de les opinions més significatives del moment. Cal no oblidar que Josep M. Espinàs també exerceix durant els anys cinquanta de crític literari a la revista *Destino*, publicació que com veurem més endavant tindrà una especial importància en el debat crític sobre la novel·la.

No entrarem a descriure la producció novel·lística dels anys que precedeixen la Guerra Civil, tot i això, cal que apuntem que s'observa una diversitat significativa de models i una producció novel·lística gens menyspreable. El trasbals que representa la guerra és per tots conegut i caldrà que dibuixem, ni que siga breument, el panorama de la immediata postguerra, per poder entendre la

⁶² Per tal d'elaborar aquest apartat hem dut a terme un buidatge dels articles que durant la dècada dels anys cinquanta i seixanta del segle passat es van publicar en llurs pàgines i que van crear o atiar en més d'una ocasió polèmiques sobre models novel·lístics.

⁶³ La bibliografia sobre la narrativa espanyola i catalana de postguerra és especialment extensa. Ja l'any 1976, Joan-Lluís Marfany recollia i comentava la bibliografia publicada sobre la literatura espanyola de postguerra. Vegeu Marfany, "Notes sobre la literatura espanyola de postguerra", *Els Marges*, 6 (1976), 29-57, (p. 29-30).

significació de la producció espinasiana que comença ja a principis dels cinquanta.

Els anys quaranta, doncs, i amb un context social i polític especialment crític i marcat per un clima de repressió civil i cultural, són evidentment molt poc fructífers pel que fa a una producció literària digna. La posició favorable que havia assolit la novel·la, després de l'impuls rebut als anys trenta, queda anul·lada automàticament, ja que els mecanismes de producció i consum són destruïts com a conseqüència de la guerra. L'estat de tancament cultural a què se sotmet tot l'Estat espanyol tampoc ajuda gaire a estimular aquesta producció literària. Les paraules de Gallén descriuen la posició en què havia quedat l'escriptor després del 1939:

En el cas de la cultura catalana, la clandestinitat i l'exili es convertiren, el 1939, en les úniques, excepcionals i, d'altra banda, insuficients plataformes d'irradiació de l'escriptor català, arrecerat en la seva funció de continuïtat cultural que, per molt migrada que fos, hom no podia trencar.⁶⁴

Aquest autor coincideix amb Molas a apuntar la data del 1946 com a acabament d'una primera etapa de crisi social i cultural, i a proposar l'any 1947 com a inici d'un procés lent de recuperació i represa cultural a la península, que comença amb la convocatòria del Premi Joanot Martorell de novel·la, creat per l'editorial Aymà.⁶⁵ Albert Manent considera que aquest premi de novel·la és el successor i continuador directe del premi Crexells, a més anirà acompanyat de la creació d'altres guardons: el premi de poesia Óssa Menor, del 1950; el de narracions, Víctor Català, del 1953, i el d'assaig, Josep Yxart, del 1956.⁶⁶ Juntament amb aquestes iniciatives, cal assenyalar també l'aparició, per aquella època, de les editorials: Janés, Destino, Dalmau, Aymà i Selecta.

Com veiem, doncs, la voluntat de recuperació de la literatura catalana passa primer per restaurar aquests mecanismes de producció i consum que

⁶⁴ Enric Gallén, "A propòsit d'una comparació entre la narrativa catalana i espanyola a partir de 1939", dins *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX i XX)* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985), 161-170 (p. 161).

⁶⁵ Vegeu l'article que acabem de citar de Gallén i el capítol de Joaquim Molas, "La novel·la de postguerra", dins *Obra Crítica I* (Barcelona: Edicions 62, 1995), 229-239.

⁶⁶ Joan Colomines i Albert Manent, "Sobre els nostres premis literaris", p. 71.

necessita qualsevol literatura amb una certa aspiració de normalitat. D'una banda, es valora la importància de la creació d'un premi literari per estimular els autors i per donar difusió i sortida a obres inèdites. De l'altra, la reaparició d'algunes editorials i la creació d'unes altres ens resitua en l'aspiració de reconstrucció del mercat literari com a punt essencial i primigeni d'un panorama literari en condicions. Encara, però, al 1960 l'autor Ferran de Pol manifestava en un article a *Serra d'Or* la precarietat del mercat català: "Tenim, doncs, alguns autors, pocs editors i escassíssims lectors. En resum: a penes literatura."⁶⁷

En la periodització que ens ofereix Molas de la novel·la de postguerra, la següent fita, després de la creació del premi Joanot Martorell, serà l'any 1953, que ell relaciona amb una etapa d'obertura política cap al panorama internacional. En l'àmbit literari, aquest crític destaca el naixement de la revista *Serra d'Or* — que tancarà aquesta etapa i a la qual ens referirem més endavant — i la proliferació de col·leccions literàries, algunes dedicades específicament a la novel·la.⁶⁸ Si ens hi fixem, doncs, l'any 1953 és l'any que Espinàs guanya el recent instaurat premi de novel·la, per tant, el naixement de la seua carrera com a narrador coincideix amb un període en el qual comencem a trobar alguns signes esperançadors que ens fan pensar amb una possibilitat de recuperació de la narrativa catalana. *Com ganivets o flames*, la novel·la guardonada, rep l'elogi d'un dels crítics literaris de *Destino*, Martí Farreras, que assenyala el futur prometedor que representa Espinàs dins del migrat panorama literari de postguerra:

Com ganivets o flames ha conquistado el quinto premio "Joanot Martorell". El nombre de José María Espinás se une a la lista encabezada por Celia Sunyol, y que sigue con María Aurelia Capmany, José Pla y Xavier Benguerel. En el panorama no precisamente opulento, de la novelística catalana, aparece un nuevo nombre, lo que ya es de por sí una buena noticia; y conociendo a José María Espinás, doblemente buena, porque se puede

⁶⁷ Ferran de Pol, "La nostra novel·la actual", *Serra d'Or* (març-abril de 1960), 18-19 (p. 18). Aquesta mateixa afirmació també la trobem en Simbor, quan, per descriure la situació de la cultura catalana de postguerra al País Valencià, diu: "La feblesa del circuit literari català de la postguerra era una constatació perenne a les pàgines de les revistes. El triangle bàsic autor-editor-lector mancava de la suficient consistència per tots els costats." Vicent Simbor, "La novel·la de la postguerra al País Valencià (1939-1972): entre la problemàtica llengua literària i el desfasament estètic", *Caplletra*, 10 (1991), 51-82 (p. 76).

⁶⁸ Molas esmenta la creació de «Col·lecció Lletres», dirigida per Santiago Albertí; «Raixa», de l'editorial Moll i «Club dels Novel·listes», dirigida per Joan Sales. Joaquim Molas, "La novel·la de postguerra", p. 233-234.

confiar, sin temor a equivocarse, de que no se trata otra vez de la novela autobiográfica, sino del inicio de una dedicación regular a un género literario.⁶⁹

La novel·la també mereix l'elogi d'un altre dels col·laboradors més il·lustres de *Destino*, el professor Antoni Vilanova, que, deixant de banda la consideració que li puga merèixer la novel·la com a part d'un tot precari que era en aquell moment la novel·la catalana, valora molt positivament la manera *espiansiana* de narrar:

Sea cual fuere el juicio que pueda merecer por su valor intrínseco, dentro del panorama conjunto de la novela catalan actual, es evidente que la aparición de la novela del joven escritor barcelonés Josep Maria Espinàs, *Com ganivets o flames*, galardonada con el Premio Joanot Martorell 1953, señala en el campo de nuestras letras la aparición de un valor nuevo e inédito que une a sus inmejorables condiciones narrativas el empleo consciente de una nueva técnica de novelar.⁷⁰

La dècada dels cinquanta, per tant, queda marcada per un intent de recuperació del mercat literari i per una represa d'esforços respecte a la producció narrativa. Paral·lelament a aquest fet, cal assenyalar també que aquests són anys de renovació de models novel·lístics i de referents literaris, i així ho constata Triadú:

Mentrestant i malgrat un panorama de producció incipient i desorientada, els criteris sobre la novel·la s'havien intel·lectualitzat i aprofundit. S'amplien els coneixements de narrativa i específicament de novel·la del segle XX entre la gent de lletres, els joves universitaris i el petit públic més culte. Els prestigis de la novel·la europea del període d'entre les dues guerres mundials són superats gradualment pels valors ascendants, en retard entre nosaltres: la novel·la de la zona centre d'Europa (Kafka, Hesse), la novel·la francesa d'engatjament moral, filosòfic i polític (Camus, Sartre, Malraux), la novel·la de preocupació religiosa (Bernanos, Graham Greene) i la novel·la nord-americana (des de la policíaca a Steinbeck i Faulkner), entre d'altres. Un concepte més lliure de la novel·la, de menys encasellament en el caràcter establert del gènere, atreu la joventut i la mitja edat, de les quals han de sortir els novel·listes del decenni següent.⁷¹

⁶⁹ Martí Farreras, "Un novelista en la casa", *Destino*, 856 (1954), 26.

⁷⁰ Antonio Vilanova, *Auge y supervivencia de una cultura prohibida: literatura catalana de posguerra* (Barcelona: Ediciones Destino, 2005), p. 461. El llibre recull la producció crítica de Vilanova publicada a la revista *Destino* entre 1950 i 1967. En aquest cas, la crítica es titula: "Com ganivets o flames, de Josep Maria Espinàs" i fou publicada el 29 de maig de 1954.

⁷¹ Triadú, *La novel·la catalana de posguerra*, p. 28.

Triadú, per tant, ens mostra les tendències europees que més influiran en la novel·la d'aquests anys i apunta ja un dels fenòmens que més polèmica suscitarà: l'experimentació amb els límits del gènere narratiu.⁷² En la mateixa línia, trobem l'anàlisi que fa Simbor dels referents teòrics que serviran per a la renovació del model narratiu i que coincidirà amb l'esmentat intent de represa literària de l'inici del capítol. Per a Simbor, existeixen tres focus indiscutibles d'atenció literària:

Els novel·listes nord-americans de l'anomenada «Generació Perduda» (William Faulkner, John Steinbeck, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Erskine Caldwell...), el *Neorealismo* italià, que al seu torn havia incorporat les lliçons d'aquests narradors nord-americans, i les teoritzacions franceses sobre el relat, amb Jean-Paul Sartre i Claude-Edmonde Magny al capdavant, que igualment aprofitaven i difonien les ensenyances nord-americanes.⁷³

Espinàs, doncs, entraria dins d'aquesta nova nòmina d'autors joves que comença a publicar en una dècada modestament propícia en tots els aspectes per a la creació literària. El mateix autor, tot i confessar-se un lector molt irregular i caòtic, ha assenyalat en alguna ocasió el seu interès per la novel·la nord-americana i ha citat noms com els de Hemingway o Steinbeck, i com veiem, aquests noms coincideixen amb alguns dels citats pel crític català.⁷⁴

⁷² Ens referirem novament a l'article de Ferran de Pol a *Serra d'Or*, ja que, a la introducció, aquest autor sartiritza els models que apunta Triadú i critica alguns autors catalans, sense donar noms, pel fet que es limiten només a imitar els grans escriptors europeus: "D'altra part, els nostres petits genis no necessiten consells, a penes lectures: en tenen prou amb estar més o menys al corrent de les modes literàries de cada temporada, i cal reconèixer que per aquest disseny, unes mediocres traduccions els basten per simiejar els mestres que més es porten i ésser, en fi, uns perfectes kafkas, falkners o sartes (són simples exemples, dit sigui amb els deguts respectes a la majúscula dels originals) a la pròpia barriada." Ferran de Pol, "La nostra novel·la actual", p. 18.

⁷³ Vicent Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra* (València-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005), p. 96.

⁷⁴ Aquestes consideracions sobre els seus referents literaris i les seues lectures, les podem trobar a les entrevistes següents: Jordi Coca, "Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix", *Serra d'Or* (novembre de 1981), 21-29; Carles Geli, "Entrevista a Josep Maria Espinàs", *Cultura*, 18 (1990), 23-26 i entrevista concedida per Espinàs a l'autora d'aquest treball (30/08/01).

2.1 *Destino* i la novel·la

Feta aquesta introducció, necessàriament general i sintètica, ens interessa ara veure quines són les qüestions que més preocupen als crítics i als mateixos autors —que tot sovint acaben per intercanviar-se els papers. Ens referirem a les opinions de primera mà, expressades i ventilades en algunes de les escasses publicacions de l'època que concedien un espai a la literatura. El tall que representa la Guerra Civil, concretament, per a l'evolució *natural* de la novel·la condiciona els resultats literaris posteriors, això no cal ni dir-ho. I a partir d'aquests resultats es genera un debat al voltant de la forma i el fons del gènere, que és el que nosaltres volem perfilar, ja que constitueix el context en el qual l'autor que estudiem, Josep M. Espinàs, crearà les seues obres. A més a més, aquest autor exercirà la doble funció: la de creador i la de crític. Espinàs va participar activament com a col·laborador de *Destino* la qual cosa significa, si més no, que també devia estar al corrent de les principals opinions crítiques.

Entre les plataformes creadores d'opinió al voltant de la novel·la i de la realitat cultural espanyola de postguerra trobem el setmanari *Destino*. Aquesta publicació va representar en el seu moment una de les escasses vies de difusió de la literatura catalana de la primera postguerra, i aquest és un dels motius pels quals considerem necessari d'analitzar algunes de les opinions que s'hi publicaren, en referència no només a la novel·la catalana, sinó també a l'espanyola de postguerra. A banda d'això, però, com ja hem dit, *Destino* també és la revista on Espinàs col·laborarà regularment i, per tant, està significativament lligada als inicis professionals i literaris del protagonista d'aquest estudi.

Destino comença a publicar-se a Barcelona el 24 de juny de 1939, i representa la represa d'una revista que havien encetat els catalans del bàndol nacional exiliats a Burgos durant la guerra.⁷⁵ *Destino*, que és un setmanari d'informació general, es converteix, en la immediata postguerra, en el mitjà pel qual s'intentarà regenerar un mercat cultural òbviament destruït, en el qual, però,

⁷⁵ Per a una anàlisi exhaustiva de la publicació vegeu Isabel de Cabo, *La resistencia cultural bajo el franquismo. En torno a la revista «Destino» (1957-1961)* (Barcelona: Ediciones Áltera, 2001); Pilar Cabellos i Eulàlia Pérez Vallverdú, “«Destino. Política de unidad» (1939-1946). Tres aspectes d'una transformació obligada”, *Els Marges*, 37 (1987), 19-36.

la llengua vehicular serà l'espanyola i la producció literària en català representarà únicament el complement necessari per a una literatura que es vol potent i moderna. Aquestes paraules de Cabellos i Vallverdú resumeixen clarament la intenció del setmanari:

La política cultural de «Destino» tendirà, dins el marc de la *reespañolización* de Catalunya que imposa el franquisme, no tant a potenciar un tipus de literatura oficial sense transcendència comercial, com a «*ganar para la Patria*» una dinàmica literària moderna a partir d'una substitució lingüística.⁷⁶

Segons aquestes autores, i creiem necessari assenyalar-ho per entendre les diferents posicions sobre la novel·la que ens trobarem, *Destino* aposta per la voluntat de recuperació d'unes relacions al més normalitzades possible entre escriptors i públic, i per això promou des de les seues pàgines una literatura de qualitat i desvinculada, en la mesura de les possibilitats, del règim. Per tant, constitueix una “peça important en la normalització de la literatura espanyola dins del marc de la creació d'una literatura moderna i competitiva.”⁷⁷ Aquesta voluntat modernitzadora del setmanari també és assenyaldada per Isabel de Cabo que descriu la revista com “una ventana al exterior” en uns anys de repressió i de dictadura.⁷⁸

Ens cal veure ara quina era l'orientació i el pes de la crítica literària en la revista per poder analitzar i concedir la dimensió adequada a les opinions que comentarem més avall. Vegem què diu Isabel de Cabo a propòsit de la secció de literatura:

La esencial sección *Panorama de Artes y Letras* constituía en *Destino*, junto a las áreas de Santiago Nadal y Josep Pla, otro de los espacios de gran peso. En él, los tratamientos se ocupaban de tres perspectivas: la literatura en castellano, la literatura universal y la literatura catalana (esta última, con un débil inicio, iría paulatinamente a más).⁷⁹

⁷⁶ Cabellos i Vallverdú, “«Destino. Política de unidad» (1939-1946). Tres aspectes d'una transformació obligada”, p. 28.

⁷⁷ Cabellos i Vallverdú, “«Destino. Política de unidad» (1939-1946). Tres aspectes d'una transformació obligada”, p. 36.

⁷⁸ Isabel de Cabo, *La resistencia cultural bajo el franquismo*, p. 47.

⁷⁹ Isabel de Cabo, *La resistencia cultural bajo el franquismo*, p. 48.

A *Destino*, la crítica acomplia la funció d'apropar l'obra al públic, de fer de mitjancera entre autor i lector i de potenciar un tipus de literatura que poguera ser consumida per un sector ampli del públic, per poder així consolidar un circuit literari mínimament sostenible i amb uns productes mitjanament moderns.⁸⁰ És per això, que la novel·la ocupa, com a gènere destinat al consum massiu, l'espai més important en aquesta publicació i, com veurem, la crítica de la revista es pronuncia àmpliament sobre els models novel·lístics que van sorgint per mitjà de la concreció pràctica feta en les novel·les de l'època.⁸¹

A partir d'aquestes coordenades, cal veure la posició de la revista i dels seus col·laboradors en relació amb la nova literatura que va apareixent. Cabellos i Vallverdú afirmen que l'interès principal respecte a la literatura és impulsar des de *Destino* el gènere novel·lístic, que representa el mitjà per consolidar una literatura de consum digna. Vinculen el gènere a l'estètica del realisme, en un sentit prou ampli com per abraçar autors molt diversos.⁸² A la publicació, per tant, ens trobarem que la crítica literària discuteix i analitza qüestions tècniques, però també de contingut sobre el gènere narratiu en general.

Però l'objectiu que més amunt esmentaven Cabellos i Pérez Vallverdú de "ganar para la patria" un circuit literari és vist des d'alguns dels intel·lectuals de l'època amb uns ulls immensament crítics. L'editor Joan Sales, per exemple, en una de les cartes enviades a Mercè Rodoreda no dubta a afirmar que el setmanari vol enaltir una sèrie d'autors que no tenen qualitat literària, simplement perquè combreguen amb una certa estètica, que sembla d'allò més moderna. Vegeu les eloqüents paraules de Sales:

⁸⁰ Cabellos i Vallverdú, "«Destino. Política de unidad» (1939-1946). Tres aspectes d'una transformació obligada", p. 29.

⁸¹ Així, per exemple, l'any 1955, Josep M. Espinàs, tot fent un article panoràmic a *Destino* sobre la narrativa catalana d'aquell temps, fa constar que la narrativa ja no és el germà dèbil de la literatura, per damunt de la poesia: "Hoy, por lo menos desde el punto de vista de la difusión, la supera, como es propio de toda literatura normalmente desarrollada." Josep M. Espinàs, "La narrativa catalana en 1955", *Destino*, 960 (1955), p. 37. L'any següent continua en la mateixa línia argumentativa: "La novela y la narración corta están adquiriendo entre nosotros una carta de naturalidad que algunos años atrás era pura ilusión, sostenida por algún solitario luchador." Josep M. Espinàs, "La narrativa catalana en 1956", *Destino*, 1013 (1957), p. 42.

⁸² Cabellos i Vallverdú, "«Destino. Política de unidad» (1939-1946). Tres aspectes d'una transformació obligada", p. 30.

Rumiant les vostres curioses (o que almenys em semblen curioses a mi) reaccions enfront del que anomenau «literatura catalana d'ara», em sembla que la confusió us ve de prendre-us de debò el *Destino*. *Aquest setmanari ha fet una obra confusionària enorme*. Són els de *Destino* que van proclamar geni en Pedrolo —geni amb totes les lletres, en lletra de motllo: ho han vist els meus propis ulls; geni l'Espriu, geni en Foix, geni en Perucho i ara geni l'Espinàs. A un cert públic català càndid, i que d'altra banda no llegeix, l'encanta saber que tenim a Catalunya «cinc» genis —com l'encanta que el «Barça» guanyi... Així, donant patents de geni universal, el *Destino* s'ha fet una fama de «catalanista» entre aquesta mena de públic beoci, a qui no li sembla de cap manera necessari llegir les obres dels genis (bona prova el fracàs de les edicions d'aquesta mena d'autors: en Pedrolo té 30 novel·les inèdites, per la senzilla raó que no hi ha editor que les vulgui), però que es prendria malíssimament que algú fes això que vós dieu amb tanta raó: que digués que «el rei va despullat».⁸³

Sales es despatxa a gust en relació amb la política literària que promou el setmanari i arriba a la conclusió, juntament amb la seua interlocutora, que *Destino*, a l'empar de moderns corrents narratius, atorga una popularitat immerescuda a una sèrie d'escriptors que estan molt lluny de tenir cap qualitat literària o, almenys les qualitats literàries que representa que ha de reunir un geni. Amb aquestes paraules, però, l'editor i escriptor confirma el fet que, a *Destino*, hi havia la voluntat de discutir sobre novel·la i models novel·lístics i que des d'aquesta plataforma es promovien alguns dels autors que flirtejaven amb aquestes tendències, com ara Espinàs o Pedrolo.

A principis dels anys cinquanta, l'època en què Espinàs comença a publicar, la crítica a *Destino* analitzava un dels escriptors del panorama literari espanyol que més han fascinat el nostre autor: Miguel Delibes, que al 1951 publicava la novel·la *El camino*.⁸⁴ En aquests moments, Antoni Vilanova, que com ja hem dit és un dels crítics més rellevants d'aquesta publicació, destaca l'encert de Delibes en escollir els límits de la veu narrativa de la novel·la:

Su portentoso acierto estriba en haber logrado el don supremo de la objetividad que caracteriza al novelista nato, en haber reducido su intervención activa al mero papel de

⁸³ Mercè Rodoreda, Joan Sales, *Cartes completes (1960-1983)*, ed. Montserrat Casals (Barcelona: Club Editor, 2008), p. 124. El subratllat és nostre. Carta de Joan Sales a Mercè Rodoreda del 9 d'agost de 1962.

⁸⁴ Espinàs ens va reiterar l'admiració per Delibes en l'entrevista concedida el 30/08/02.

transcriptor y en haber pintado la vida de la aldea, no sólo desde el punto de vista infantil de Daniel el Mochuelo, sino de acuerdo con la propia conciencia del pueblo.⁸⁵

Aquesta ressenya ens sembla del tot significativa ja que el crític utilitza, per referir-se a la tècnica de la novel·la, uns termes que aniran repetint-se al llarg d'aquests anys i que conformen un dels punts importants a propòsit de la forma de la narrativa. Per una banda, l'elecció restrictiva i coherent del punt de vista, que segons Vilanova opera en la novel·la, per l'altra, la necessitat de la narrativa moderna i, d'ací l'encert de Delibes, a escollir un narrador que no intervé en la seua narració. Els valors positius que es desprenen d'aquesta crítica provenen precisament de la limitació de la veu narrativa dins de l'obra novel·lística i de la focalització d'aquesta veu. Aquest mateix autor comenta ja al mes de juny l'aparició de *La colmena*, a la qual també es refereix en termes tècnics, i les novetats que presenta la novel·la apareixen contraposades a l'enfocament decimonònic d'aquest gènere:

La aparición tan esperada, de esta obra del joven novelista gallego, plantea una vez más el problema de la desintegración de la novela atomizada por la multiplicidad de personajes y episodios, fenómeno que constituye una de las dos posibles facetas en que ha desembocado en nuestro tiempo la gran novela decimonónica.⁸⁶

Vilanova també comenta, en relació a la popular novel·la de Cela, que no hi ha un rebaixament de plantejaments del gènere, ja que “no estamos frente a una regresión del hombre a sus instintos primitivos, sino a una captación veraz e impecable traspasada por una honda piedad humana y por una incalculable delicadeza, de la vida cotidiana y real de nuestros días.”⁸⁷ El crític de *Destino* detecta, per tant, els aspectes més innovadors que introdueix la novel·la, però s'afanya a deixar constància de la qualitat que manté el contingut o, si volem, el material novel·lístic. Vilanova demostra una evident reticència davant del fenomen pel qual en la novel·la moderna hi ha un aparent retorn al que ell

⁸⁵ Antonio Vilanova, “*El camino* de Miguel Delibes”, *Destino*, 705 (1951), 14-15 (p. 15).

⁸⁶ Antonio Vilanova, “*La colmena* de Camilo José Cela”, *Destino*, 725 (1951), 15-16 (p. 15).

⁸⁷ Vilanova, “*La colmena* de Camilo José Cela”, p. 16.

anomena “el hombre primitivo” o “la vida animal”, sense presència de l’esperit.⁸⁸ És el que aquest crític considera una concessió al superat naturalisme, tendència literària que empobreix la novel·la. L’any 1952, Vilanova torna a referir-se al naturalisme en comentar una novel·la que trenca també esquemes de gènere, ens referim a *El carrer estret* de Josep Pla, que havia guanyat aquell any el Premi Joanot Martorell. El crític de *Destino* qualifica l’obra de Pla de “novela antinovelesca” ja que l’autor opta per plasmar, també en la línia encetada per *La colmena*, “una multiplicidad de imágenes fragmentarias o parciales”⁸⁹ que constitueixen el reflex real de la vida quotidiana, on tot transcorre amb un mínim sentit de la causalitat. En aquesta ocasió Vilanova aprofita les provatures formals i temàtiques de Pla per criticar un cert retorn al que ell anomena la novel·la naturalista o experimental:

No se crea, sin embargo, que en estas imágenes respondan, pese a su vigoroso realismo, a un criterio de *observación naturalista* propio de la *novela experimental*, ni que se limiten a captar el matiz aparential y externo del mundo circundante con la *séptica frialdad de un objetivo fotográfico*.⁹⁰

Veiem, doncs, que aquest crític equipara el terme novel·la experimental, que provenia directament del naturalisme decimonònic impulsat per Zola amb un tipus de novel·la que per la seua definició concorda clarament amb les tendències de l’anomenada novel·la objectivista. Recordem com coincideixen els termes en què Castellet defineix en el seu emblemàtic assaig, *La hora del lector*, el que són les narracions objectives: “el novelista se borra totalmente de sus obras y su misión queda reducida a registrar, *con total y fría objetividad*, los *acontecimientos externos* de los que son protagonistas los personajes.”⁹¹

⁸⁸ Aquesta terminologia la utilitza tot parlant de *La colmena*, però també en tenim una mostra en una ressenya dedicada a la novel·la d’Erskine Caldwell, *The Sure Hand of God*. Vilanova, “La novela de Erskine Caldwell”, *Destino*, 718 (1951), 14.

⁸⁹ Vilanova, “*El carrer estret* de Josep Pla, premio Joanot Martorell 1951”, *Destino*, 764 (1952), 15-16 (p. 15).

⁹⁰ Vilanova, “*El carrer estret* de Josep Pla, premio Joanot Martorell 1951”, p. 15. El subratllat és nostre.

⁹¹ Josep M. Castellet, *La hora del lector*, p. 19. El subratllat és nostre. Cal recordar que el llibre de Castellet, del 1957, té com a base dos articles que ja havien aparegut publicats separatament a la revista *Laye*. Un al 1951, “Las técnicas de la literatura sin autor”; i l’altre al 1953, “El tiempo del lector”.

Juan Goytisolo, un altre dels col·laboradors de *Destino*, també segueix la línia expositiva de Castellet i molt clarament, en un article aparegut a la revista el 1957 —en què continua una polèmica sobre la forma de la novel·la amb Paulina Crusat, una altra col·laboradora de la revista— comenta que l'aplicació de la tècnica behaviorista o conductista en la novel·la ha suposat necessàriament una redefinició del paper del lector de ficció narrativa:

El método behaviorista —como el monólogo interior en otro terreno— les ha permitido establecer finalmente, “una nueva relación con el lector”: un lector activo que conserva la libertad de emitir un juicio moral respecto a la realidad presentada por el escritor-novelistas.⁹²

En el seu estudi recent i imprescindible sobre l'època i el tema que comentem, Simbor qualifica de “forta gimàstica tècnica revolucionària del relat”⁹³ aquesta renovació formal que ja detectava i identificava clarament Goytisolo a les pàgines del setmanari. Simbor en ressegueix la traça i afirma que foren els narradors nord-americans, alligonsats per Joyce, els qui ens posaren en pràctica aquestes filigranes tècniques, que posteriorment ens arribarien per tres vies:

Directament a través de la lectura de les seues obres, incorporada a les propostes neorealistes italianes —també com hem vist, a les portugueses— i estudiada i gairebé disseccionada pels estudiosos francesos, els quals tingueren uns ambaixadors oficiosos en Castellet i Molas.⁹⁴

A continuació, Simbor s'afanya a explicar-nos, tot citant un assaig literari cabdal i de referència, és a dir, el de Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, el significat exacte i, segons ell, diàfan d'allò que s'ha anomenat amb una certa lleugeresa i confusió el relat objectiu, behaviourista o conductista:

El tret definitori d'aquest tipus de relat és que el narrador mai no pot penetrar en l'interior dels personatges i per tant els lectors mai no podem conèixer els seus pensaments o

⁹² Juan Goytisolo, “Los límites de la novela”, *Destino*, 1021 (1957), 29-30 (p. 30).

⁹³ Vicent Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 96.

⁹⁴ Vicent Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 97.

sentiments. En tot cas només podrem deduir-los dels seus gestos i de les seues accions. És la focalització més cinematogràfica, nascuda potser del relat fílmic.⁹⁵

En la mateixa línia s'expressa, als anys 50, també Goytisolo a les pàgines de la revista, com acabem d'apuntar. El novel·lista i crític barceloní traça una línia ben definida entre dos estils molt diferents d'escriure novel·la i pren dos referents de principis de segle XX de la literatura espanyola per il·lustrar-ho: Baroja i Unamuno. Segons l'articulista, la novel·la d'estil *unamunià* és perillosa ja que el món de les idees, del pensament i de la filosofia són els seus únics protagonistes. Per a ell, el model *barojà* encaixa perfectament amb els nous vents que corren:

Examinaba, entonces, el cambio operado en los procedimientos narrativos: el paso del relato a la presentación desnuda de los hechos; la desaparición del novelista —speaker— en obras que como *El Jarama* se atienen al método objetivo del comportamiento externo. Señalaba, asimismo, las razones del cambio debidas no sólo a la influencia del cine, que ha modificado nuestra visión, sino también a una desconfianza creciente hacia la psicología. Pero mi análisis se limitaba a una sola de las vertientes: la barojiana.⁹⁶

Vilanova, però —reprement la ressenya sobre el llibre de Pla, esmentada més amunt— i des de la seua posició d'autoritat a *Destino*, recull la seua preocupació pels camins massa moderns que comença a recórrer la novel·la a l'Estat espanyol i, s'afanya a afirmar que exemples tan emblemàtics de renovació formal a nivell novel·lístic com són *La colmena* o *El carrer estret*, conserven, tot i l'evident experimentació, l'essència més pura del gènere.⁹⁷ Tot i això, veu amb bons ulls el fet que Espinàs guanyé el premi Joanot Martorell amb *Com ganivets o flames*, ja que aquest fet demostra que el canvi de rumb en les lletres catalanes està a l'ordre del dia:

⁹⁵ Vicent Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 98. Just a continuació trobem la citació de l'original francès de Magny en què cal representar la realitat novel·lesca a partir del que hom es capaç d'observar a través de les paraules, els gestos o la fesomia dels personatges, talment com un objectiu fotogràfic.

⁹⁶ Juan Goytisolo, "Los límites de la novela", p. 29. L'article, sens dubte, conté un posicionament ferm i molt rellevant.

⁹⁷ Vilanova, "El carrer estret de Josep Pla, premio Joanot Martorell 1951", p. 15. Cal no oblidar que, *El carrer estret*, tot i que seguint una línia totalment diferent a la de les novel·les d'Espinàs, per exemple, també posa a prova els límits del gènere novel·lístic.

La sustitución de la novela realista y de costumbres y de la novela psicológica y de análisis, por la representación directa y objetiva de la vida cotidiana y vulgar, constituye, sin duda alguna, la aportación más importante y decisiva de esta novela, escrita sin refinamientos estilísticos ni pretensiones literarias, pero dotada de una indiscutible agilidad narrativa.⁹⁸

Vilanova destaca aquesta representació objectiva de la realitat, una realitat que no pot ser una altra que la realitat vulgar i quotidiana, tal com, per exemple, assenyala en ressenyar l'obra d'Ignacio Aldecoa, *Gran Sol*. Observeu-ne els paral·lelismes evidents tot i la distància temporal entre ambdues crítiques:

Concebida según el concepto naturalista del trozo de vida, como presentación fiel y objetiva del cotidiano vivir de unos hombres cuyo oficio de trabajadores del mar es ya de por sí un constante desafío al azar convertido en rutina...⁹⁹

L'any 1953, és l'any en què, com ja apuntàvem, Espinàs guanya el premi Joanot Martorell de novel·la amb *Com ganivets o flames*, i és aleshores quan, des de les pàgines de la mateixa revista, coincideix amb Vilanova que la novel·la catalana “de hoy necesita una fuerte inyección de vitalidad, de vitalidad más humana que literaria”.¹⁰⁰ Vilanova, al seu torn, s'expressa en els següents termes:

Es evidente que la irrupción de José Pla en el campo de la novela catalana contemporánea puede contribuir decisivamente a la necesaria renovación de un género que goza entre nosotros de muy escasa popularidad, por cuanto ha quedado estancado en la etapa correspondiente al período de entre dos guerras.¹⁰¹

Significativament, Joaquim Molas assenyala aquest 1953 com l'any de partida d'una necessària i ja possible “normalització” literària, que l'autor atribueix a

⁹⁸ Antonio Vilanova, *Auge y supervivencia de una cultura prohibida: literatura catalana de posguerra*, p. 461. La crítica fou publicada a *Destino* el 29 de maig de 1954.

⁹⁹ Vilanova, “*Gran Sol*, de Ignacio Aldecoa”, *Destino*, 1073 (1958), 32.

¹⁰⁰ Espinàs, “Sobre la novela catalana de hoy”, *Destino*, 817 (1953), 22.

¹⁰¹ Vilanova, “Nocturn de primavera de José Pla”, *Destino*, 831 (1953), 22. El subratllat és nostre. I encara l'any 1956, en comentar *La trampa*, de Josep M. Espinàs, afirmarà que confia plenament en aquest valor segur de la narrativa catalana ja que: “bajo la aparente sencillez y naturalidad de sus métodos narrativos, alienta un impulso y una intuición creadoras que, junto con la de algún otro novelista de su misma generación, habrá de renovar decisivamente el rumbo de la novela catalana contemporánea”. Antonio Vilanova, *Auge y supervivencia de una cultura prohibida: literatura catalana de posguerra*, p. 464.

diversos factors tant d'ordre polític com cultural. Enric Gallén proposa, per la seua banda, l'any 1954 com l'inici d'una etapa de consolidació que acabarà el 1968 tant per a la literatura espanyola com per a la catalana. Gallén, però, remarca que en el camp de la narrativa catalana:

Es treballà, sobretot, per tal d'estimular la creació literària, les publicacions i la formació d'un públic lector a través de la política emesa de les editorials i, sobretot mitjançant la plataforma dels premis literaris, eina eficaç per a aquests objectius: Premi Víctor Català (1953) i Premi Sant Jordi (1960), continuació del Premi Joanot Martorell.¹⁰²

Estem, per tant, d'acord en què és a principis de la dècada dels 50, quan comencen a recuperar-se mínimament les estructures de producció i de consum,¹⁰³ quan la crítica reflexionarà sobre els models literaris adients per al moment de renovació i canvi que suposen aquests anys.¹⁰⁴

És interessant observar com dues de les primeres figures de l'àmbit cultural i editorial català del moment intercanvien opinions favorables a propòsit d'una nova fornada d'autors joves, entre els quals destaquen repetidament Josep M. Espinàs. Així, en una carta del mes de desembre de 1953, l'editor Josep M. Cruzet escriu a Pla i li diu: "També em semblen molt bé els joves Espinàs i Sarsanedas."¹⁰⁵ Posteriorment, Cruzet li fa arribar un exemplar de la novel·la d'Espinàs a Pla i aquest afirma: "Rebuda la seva carta i el llibre d'Espinàs, que

¹⁰² Enric Gallén, "A propòsit d'una comparació entre la narrativa catalana i espanyola a partir de 1939", p. 165-166.

¹⁰³ L'any 1954, una nota breu, sense signar, es fa ressò de la cinquena edició del Premi Joanot Martorell i del signe de maduresa que això representa per a la literatura catalana. L'article es felicita també del nom guanyador del premi: Espinàs. "Salen los premios" *Destino*, 868 (1954), 24.

¹⁰⁴ Només cal que llegiu les paraules d'Espinàs, a mitjans dels 50, en comentar tres novel·les catalanes. Destaca l'estat esperançador en què es troba la narrativa catalana: "En este comentario incluimos tres novelas catalanas. Para reunir las en él no nos mueve la semejanza de las obras, que son diversas en su intención y en su factura, ni la posible relación de los autores, que cada uno de ellos apunta a una promoción y a una tendencia distinta. Nos mueve, acaso, el ritmo sostenido que ha adquirido la narrativa catalana y la conveniencia de señalar que se ha pasado de la esporádica boqueada a una oxigenante respiración general." Josep M. Espinàs, "Tres novelas: técnica, intriga y crónica", *Destino*, 980 (1956), 37. Les tres novel·les ressenyades per Espinàs són: *Domicili provisional*, de Manuel de Pedrolo; *És hora de plegar*, de Rafael Tasis, i *La ciutat malalta*, de José Ma. Vilá.

¹⁰⁵ Espinàs havia guanyat aquell any, com ja hem dit, el Premi Joanot Martorell de novel·la amb *Com ganivets o flames*. Mentre que Sarsanedas va resultar també guardonat, per *Mites*, amb la primera edició del Premi Víctor Català de narrativa curta. Carta 287, de Cruzet a Pla (16 de desembre de 1953). Vegeu: Josep Pla. *José M. Cruzet. Amb les pedres disperses. Cartes 1946-1962*, ed. Maria Josepa Gallofré Virgili (Barcelona: Destino, 2003), p. 432.

aquesta nit, en fullejar-lo, m'ha agradat molt. Gràcies.”¹⁰⁶ Finalment, Cruzet escriu unes paraules que sintetitzen aquest nous camins pels quals transita la literatura catalana i confirmen el que veurem més endavant, que Espinàs representa, d'alguna manera, la línia antiintel·lectualista de la novel·la catalana d'aquell moment:

El llibre de l'Espinàs —a l'estil simenonià i neorealista— també m'agrada a mi. Crec que aquest és el camí actual de la novel·la catalana. Els premis van resultar equilibrats, doncs amb els *Mites* es va donar satisfacció a l'altre grup intel·lectual més exigent.¹⁰⁷

Aquestes paraules estan lluny de les de l'altre editor, Joan Sales, que citàvem més amunt, però sí que confirmen l'existència d'una narrativa *planera*, que tenia la voluntat immediata de connectar amb el que s'estava fent a d'altres literatures i, sobretot, amb un públic ampli.

Si tornem a les pàgines de *Destino*, trobarem que Vilanova, per una banda, i Espinàs, per l'altra, s'afanyen a condemnar alguns anacronismes que pateix la novel·lística catalana. La preocupació per estar a l'alçada de la resta de la literatura europea i la consciència del retard imperant a nivell cultural són alguns dels temes recurrents en les ressenyes de novel·les que trobem a *Destino*. L'opinió de Vilanova respecte a una novel·la de Benguerel és ben eloqüent: “es de todo punto evidente que la utilización fija e inalterable de la técnica narrativa decimonónica con su mezcla hábilmente de cuadro de costumbre y análisis psicológico, resulta hoy, a cien años de distancia, de un completo anacronismo.”¹⁰⁸ En una altra ressenya ben significativa sobre la publicació de *La*

¹⁰⁶ Carta 305, de Pla a Cruzet (26 de març de 1954). *Josep Pla. Josep M. Cruzet. Amb les pedres disperses. Cartes 1946-1962*, p. 460.

¹⁰⁷ Carta 308, de Cruzet a Pla (31 de març de 1954). *Josep Pla. Josep M. Cruzet. Amb les pedres disperses. Cartes 1946-1962*, p. 466. Aquestes paraules estan lluny de les de l'altre editor, Joan Sales, que citàvem més amunt, però sí que confirmen l'existència d'una narrativa *planera*, que tenia la voluntat immediata de connectar amb el que s'estava fent a d'altres literatures i, sobretot, amb un públic ampli.

¹⁰⁸ Antonio Vilanova, “*La familia Roquier*, de Xavier Benguerel”, *Destino*, 832 (1953), 22. Aquesta ressenya provocarà una polèmica entre Vilanova i Joan Oliver. Segons Vilanova, Oliver aprofita un fulletó propagandístic de l'editorial on s'havia publicat la novel·la de Benguerel, l'editorial Aymà, per escriure una carta difamatòria contra ell. El crític de *Destino* li respon al número 841 (pàgina 22) de la revista en un article titulat: “Carta abierta a un editor sobre una crítica”.

trampa, d'Espinàs, Vilanova no dubta a insistir en un dels aspectes que per a ell més perjudica l'evolució de la narrativa catalana, com acabem de veure en el comentari de la novel·la de Benguerel: l'ancoratge de la literatura en la manera de fer decimonònica. A aquest fet, ell li suma un altre gran problema: el conreu de la novel·la poètica i el seu excessiu simbolisme. Vegeu-ne les paraules exactes:

En efecto, al igual que Manuel de Pedrolo, que utiliza para ello una técnica muy desemejante y de intención más ambiciosa, José Ma. Espinás ha logrado sortear desde la aparición de su primera novela *los dos escollos* que en estos últimos años han estado a punto de hacer zozobrar la no muy segura nave de la novela catalana actual, a saber: *la narración poemática lastrada por el simblismo irreal o por el lirismo descriptivo y la evocación retrospectiva de la vida decimonónica, típica de la novela burguesa*. Entre la intrínseca carencia de elementos genuinamente novelescos de que adolece la novela poética y el horizonte forzosamente limitado y estrecho que suele adoptar en el momento actual la novela burguesa, la novelística catalana corre el grave riesgo de olvidar los problemas inmediatos de la vida real y perder de vista que su misión primordial ha de ser reflejar los tipos y costumbres de la época en que vive y de la sociedad en que se desarrolla.¹⁰⁹

Espinàs, en la mateixa línia, també comenta l'obra d'Oller i Rabassa des de la perspectiva d'un autor que pertany a una nova generació i que reconeix la tasca d'un altre escriptor que queda totalment allunyat del nou model novel·lístic que li cal a la novel·la catalana.¹¹⁰ En una altra ressenya, en què comenta la novel·la costumista *L'enterrament*, de Joaquim Casas, Espinàs deixa constància del gir de què és objecte la narrativa i de la necessitat de mirar cap a fora, cap al que s'està fent en altres latituds, per ser plenament conscients que efectivament s'estan produint canvis de caire formal a la novel·la. Espinàs fa constar que aquests canvis tenen un caràcter revolucionari:

Es indudable que los límites del género novelístico han perdido su antigua rigidez, pese a que no han llegado a España o no han conseguido aquí una cierta difusión, algunas importantes obras que han constituido en estos últimos años, la revolución formal de la

¹⁰⁹ Antonio Vilanova, "La trampa, de José María Espinás", *Destino*, 992 (1956), 26. El subratllat és nostre.

¹¹⁰ Espinàs, "El novelista Oller y Rabassa", *Destino*, 829 (1953), 22.

novela. Hoy en la novela cabe casi todo, y no seré yo quien me queje de ello, pues si el público tiende a leer con preferencia cuanto se le sirva con la etiqueta de “novela”, es altamente interesante esta mayor amplitud, que permite ponerle en contacto con una temática y un mundo de ideas que sin el aspecto novelístico no llegarían a él.¹¹¹

L'opinió d'Espinàs sintetitza clarament un procés que fou una realitat als anys cinquanta i que la crítica prenia tot sovint amb una certa reticència. Paulina Crusat, que, havia protagonitzat amb Goytisolo una polèmica sobre els límits de la novel·la, es preguntava, tot comentant la famosa novel·la de Sánchez Ferlosio, cap on caminava aquest gènere i ho feia en un to entre ingenu i alarmista: “eso es lo que se pregunta inquieto el viejo lector. ¿A dónde iba? Porque, aparentemente, *El Jarama* se burla de todas las obligaciones que le toca cumplir a una novela como Dios manda.”¹¹² Juan Goytisolo, en canvi, l'article de *Destino* titulat, precisament, “Los límites de la novela”, reproduïx clarament les teories que Castellet ja havia sistematitzat anteriorment a *Laye*, i posa sobre la taula els encerts del mètode objectivista. El crític, però, vol deixar clar que no per defensar i elogiar aquests nous mètodes, menysprea la producció literària no elaborada amb aquestes directrius.¹¹³ Posteriorment, Goytisolo tractarà, en la línia de Castellet, el tema dels nous camins que seguia la narrativa als cinquanta en el seu llibre *Problemas de la novela*, on inclourà l'article de *Destino* que acabem de comentar.¹¹⁴

Tanmateix, des de les pàgines del setmanari, tot i potenciar i felicitar les mostres novel·lístiques que es construïen sota el signe de la modernitat i denunciar els anacronismes, es mantenia un cert respecte envers algun autor que no s'ajustava a aquests paràmetres. És el cas de Llorenç Vilallonga i la seva novel·la *Bearn*:

¹¹¹ José M. Espinàs, “Joaquim Casas y *L'enterrament*. Un costumbrista de hoy”, *Destino*, 966 (1956), 32.

¹¹² Paulina Cruzat, “En el margen de *El Jarama*”, *Destino*, 999 (1956), 25. Posteriorment, aquesta mateixa autora criticarà la nova generació d'escriptors per empobrir els camins literaris i posarà en dubte la riquesa de les noves tendències literàries. Vegeu: Crusat, “Las dos vertientes”, *Destino*, 1005 (1956), 37-38. En aquest article Crusat en comentava un d'anterior de Juan Goytisolo que tractava sobre les dues vessants de la novel·la espanyola, aquella que seguia la línia d'Unamuno i la de la línia barojiana. L'article de Goytisolo aparegué el 2 de juny de 1956.

¹¹³ Goytisolo rebut així la polèmica encetada amb Paulina Crusat a propòsit de l'article de l'escriptora “Las dos vertientes”, que acabem de citar.

¹¹⁴ Juan Goytisolo, *Problemas de la novela* (Barcelona: Seix Barral, 1959).

En efecto, frente a la tendencia neorrealista vigente en la novela española de estos últimos años, fundamentalmente inspirada en la fórmula naturalista del trozo de vida y basada esencialmente en la acción y el diálogo, *Bearn*, de Lorenzo Villalonga, vuelve por los fueros de la novela psicológica y de análisis basada, no en las normas clásicas de la gran tradición novelesca decimonónica, sino más bien en la gracia narrativa en la divagación amena y en la agudeza crítica de la mejor novela europea dieciochesca desde Voltaire a Sterne, y en la fina mezcla de inteligencia y humor de Anatole France, que ha sido modernamente el mejor de sus epígonos.¹¹⁵

Com hem observat fins aquí, el debat sobre la necessitat de renovació de la tècnica narrativa conviu, a la revista *Destino*, amb l'esperonament a la creació literària, especialment la novel·lística. La literatura catalana és tractada d'una manera subsidiària a l'espanyola, però participa de la mateixa discussió crítica i dóna clares mostres d'una vitalitat relativa a la dècada dels cinquanta. Com veurem, però, aquest setmanari no és l'únic espai on es dirimiran les qüestions referides al gènere, si bé és dels primers.

¹¹⁵ Antonio Vilanova, "*Bearn*, de Lorenzo Villalonga", *Destino*, 1042 (1957), 22-23 (p. 22).

2.2 Josep M. Castellet: crític de *Laye* i *Revista*

La novel·la catalana, tant com l'espanyola, necessitava d'uns referents culturals i literaris per poder renovar-se i avançar, i les opinions aparegudes a *Destino* confirmen clarament aquesta preocupació.¹¹⁶ Però no és només aquesta publicació que es fa ressò de les mancances estructurals que pateix la literatura del moment. Tant a la revista *Laye* com a *Revista. Semanario de Actualidades, Artes y Letras*, que comencen a publicar-se als anys cinquanta, hi trobem interessants reflexions a propòsit dels camins que ha de seguir la literatura i, en particular, la narrativa de postguerra.¹¹⁷ No entrarem a analitzar en profunditat aquestes dues publicacions, tanmateix sí que volem esbossar molt breument llurs plantejaments sobre el paper i els camins que havia de seguir la narrativa de postguerra. Ambdues compten amb la col·laboració inestimable del jove crític Castellet, que amb les seues teories literàries, de ressonància clarament sartriana, i els models novel·lístics nord-americans, intentava guiar els narradors peninsulars pels camins de la modernitat, que, per altra banda, no havia de ser més que un signe de normalització i consolidació literària. A *Laye*, Castellet escriu llargs articles, que posteriorment constituïran la base de dos llibres de crítica literària del tot significatius,¹¹⁸ a propòsit de les noves orientacions que havia de prendre la narrativa. L'esmentada revista, que funciona, segons Jordan, com a mitjà

¹¹⁶ En un article dedicat a l'anàlisi de la revista *Laye* es fa el següent comentari a propòsit de la recerca d'aquests referents culturals: "És cert que en acabar-se la dècada dels quaranta algunes revistes havien començat a temptejar, amb molta cautela, els límits de l'ortodòxia oficial i a restablir contactes amb la tradició cultural fins aleshores suprimida." Barry Jordan, "«Laye»: els intel·lectuals i el compromís", *Els Marges*, 17 (1979) 3-26 (p. 5).

¹¹⁷ Vegeu l'article que acabem de citar per tenir una anàlisi detallada de la revista *Laye*. Pel que fa a la *Revista* i al seu significatiu paper en la tasca de recuperació i estímul de la narrativa catalana de postguerra, podeu consultar l'article que analitza els primers anys de la publicació: Núria Santamaria, "Revista (1952-1955) i la introducció del realisme social narratiu", *Els Marges*, 39 (1989), 95-109.

¹¹⁸ D'una banda *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955) i, de l'altra, el ja citat *La hora del lector* (1957). Precisament a propòsit d'aquest últim, podem citar la ressenya apareguda a *Destino*, que en destaca la conveniència i oportunitat, així com l'evidència que el llibre posa damunt de la taula i que és el fet que el panorama literari es troba en un estat d'efervescència significatiu: "el libro de José María Castellet no ha de ser entendido como un manifiesto doctrinal y estético a favor de un nuevo concepto de la literatura y del arte, sino como la explicación y justificación de unos hechos que están a la vista de todos y cuyo alcance y sentido ha querido poner de manifiesto." Antonio Vilanova, "La hora del lector, de José María Castellet", *Destino*, 1034 (1957), 30.

d'expressió per a uns joves barcelonins amb “ambicions intel·lectuals”,¹¹⁹ serveix a Castellet per difondre les seues teories sobre la novel·la. En aquest sentit, trobem molt oportú de citar les paraules d'Eduardo A. Salas Romo pel que fa a l'enfocament que aquest autor concedeix a l'exercici de la crítica en la seua etapa de joventut:

La ansiedad de modernidad cultural le conduce ya desde sus primeras colaboraciones en las revistas universitarias de finales de los años cuarenta y primeros cincuenta a una defensa del compromiso, a la denuncia de los anacronismos técnicos de la novela española de posguerra, al culto por las conquistas técnicas de la última novelística europea, a una profunda valoración de la crítica y al encuadre sociológico, en fin, del fenómeno novelístico.¹²⁰

Àlex Broch afirma també que l'autor mostra durant una primera etapa, que ell situa entre 1950 i 1958, un interès predominant per la novel·la i pels seus aspectes formals i això quedarà reflectit a través de les seues col·laboracions com a crític en les dues revistes esmentades.¹²¹ Tal com indica Núria Santamaria, Castellet porta a terme una tasca intensa com a crític de la *Revista*, on, des de 1953 fins 1955, es fa càrrec de la secció “El libro de la semana”.¹²² Aquest crític dedica diversos articles a cantar les excel·lències de la novel·la nord-americana contemporània, fent evident així els encerts tècnics i de concepció que comporta.¹²³ Santamaria resumeix molt clarament els aspectes de la novel·la americana valorats per Castellet:

Castellet marcava les quatre característiques que —segons ell— definien la novel·la americana d'aleshores, i que constituïen referències obligades per la narrativa que es propugnava. Les característiques eren: incorporació de noves formes d'expressió tècnica,

¹¹⁹ Jordan, “«Laye»: els intel·lectuals i el compromís”, p. 14.

¹²⁰ Eduardo Alejandro Salas Romo, “Evolución del pensamiento teórico-crítico de José María Castellet”, *Revista de Literatura*, 124 (2000), 515-522 (p. 515).

¹²¹ Àlex Broch, “Primer Castellet”, *Serra d'Or* (novembre de 1977), 35-37 (p. 35).

¹²² Santamaria, “*Revista* (1952-1955) i la introducció del realisme social narratiu”, p. 103.

¹²³ D'entre les ressenyes i articles publicats a la *Revista*, en destacarem tres que fan referència precisament a la novel·la nord-americana: Castellet, “Faulkner y el lector”, *Revista*, 85 (1953), 10; Castellet, “Cuatro características de la novela norteamericana actual”, *Revista*, 102 (1954), 6; Castellet, “Hemingway, Premio Nobel 1954”, *Revista*, 134, (1954), 1.

assimilació de mètodes europeus, reacció crítica de l'escriptor davant la societat i incorporació de nous corrents filosòfics.¹²⁴

Al costat, però, d'aquest enfocament més teòric sobre models novel·lístics possibles o recomanables, també trobem el vessant més sociològic, lligat a les circumstàncies concretes d'un país culturalment desballestat. És per això que Castellet es decanta més aviat per la necessitat de recuperar dignament la producció literària, que no pas per aspirar a grans obres de creació, gairebé impossibles d'aconseguir a partir d'unes circumstàncies històriques tan desfavorables. El crític barceloní, mentre comenta una novel·la d'un autor especialment admirat ja en aquell moment, Miguel Delibes, reflexiona a propòsit de les característiques bàsiques que ha de tenir qualsevol novel·la per poder reeixir:

En nuestro país, en donde se ha perdido —por diversas causas que no son del momento analizar— todo sentido de lo que debe ser una novela, se ha olvidado también que las mejores novelas no son siempre aquellas grandes innovadoras que representan a veces un cambio brusco de estilos narrativos o imponen temas de gran envergadura social o metafísica, sino aquellas otras novelas que aún siendo menos brillantes en su forma, relatan con corrección y honradez expositivas aspectos parciales de las vidas de los hombres de su tiempo.

I encara afegeix, tot fent referència explícita al panorama espanyol:

En fin de cuentas, lo que da solidez a una novelística es precisamente ese tono realístico menor de la mayor parte de sus obras, y si no puede hablarse hoy en día de una novelística española es precisamente por la falta de un grupo de honrados narradores que aporten su arte a la descripción de la vida de su país, sin demasiada ambición temática ni demasiadas florituras técnicas.¹²⁵

Castellet, el renovador i compromès crític literari, aposta clarament i, en referència al panorama real del seu país, per una lenta i modesta recuperació a partir de la qual la producció literària assolisca progressivament una major

¹²⁴ Santamaria, "Revista (1952-1955) i la introducció del realisme social narratiu", p. 106.

¹²⁵ Castellet, "La última obra de Miguel Delibes", *Revista*, 91 (1954), 10. Aquesta mateixa opinió és repetida per Castellet en un altre article a propòsit dels premis literaris. Vegeu: Castellet, "II-En vez de letras, números", *Revista*, 108, (1954), 10.

qualitat. En qualsevol cas, es fa evident que allò que demana Castellet és la gestació d'un procés i no d'una aparició sobtada d'obres mestres que revolucionen el migrat corpus literari dels primers anys cinquanta. I que l'opinió de Castellet és una opinió estesa i compartida ens ho demostra també el mateix Josep M. Espinàs, autor i crític. Espinàs, a través de *Destino*, ja havia expressat la seua idea sobre el que s'havia de fer, a nivell català, per poder reanimar una literatura en perill:

La solución no la hemos imaginado nunca a base de pedir genios a la novelística catalana [...] Lo que sí realmente puede esperarse es que se forme un equipo de narradores convencidos de que es inútil gastar papel en salvas, narradores de una pequeña ciencia estilística y de una gran conciencia novelística, hombres de una fácil agilidad visual, de una eficaz sencillez expositiva, que construyan sus relatos sobre algo sólido y cierto y a ser posible que aporten un gramo de poesía.¹²⁶

La coincidència entre les dues opinions és, si més no, significativa, ja que ens demostra que la principal preocupació de la crítica era la de la reactivació de la producció literària amb unes mínimes garanties de modernitat, però també amb una clara consciència de les pròpies limitacions. Veiem, doncs, que allò que Espinàs demanava en el camp de la creació narrativa és el que ell mateix aplica a l'hora d'escriure les seues novel·les —i és allò que li reconeixen els crítics—, ja que coneix perfectament els seus límits i els d'un públic que durant molt de temps ha tingut una oferta molt minsa de narrativa en català.

Aquesta tasca de Castellet com a crític literari en les dues revistes esmentades li serveix de pròleg de configuració d'un determinat programa literari, conjuntament amb Joaquim Molas que cristal·litza amb el llibre: *Poesia catalana del segle XX*, del 1963.¹²⁷ El pròleg a aquesta antologia constitueix la fixació

¹²⁶ Espinàs, "Sobre la novela catalana hoy", *Destino*, 817 (1953), 22. Alguns anys més tard, a la revista *Serra d'Or*, Lluís Ferran de Pol encara recorda els mínims que en la seua opinió ha d'acomplir la novel·la catalana per tal d'arribar als lectors: "hi ha una fórmula de conquerir lectors amb bona fe: escriure llibres interessants en un llenguatge vivent i correcte, per aquest mateix ordre: interès, forma viva i correcció." Ferran de Pol, "La nostra novel·la actual", *Serra d'Or* (març-abril de 1960), 18-19 (p. 19).

¹²⁷ Simbor fa una interessant anàlisi del que representa aquesta antologia no només en el seu moment sinó també a dia de hui i amb una certa perspectiva: "Des de finals dels anys cinquanta com ja sabem, ambdós [Josep M. Castellet i Joaquim Molas] venien perfilant pel seu compte una nova concepció marxista de la literatura revolucionària i antiburguesa, l'exigida —defensaven— pels nous temps de protagonisme creixent del poble." Vegeu: *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 119.

d'un programa estètic que pren com a punt de partida una concepció marxista de la literatura i que respresenta, en la nostra opinió, una evolució d'alguna manera lògica a la tasca crítica duta a terme per Castellet a les dues revistes que hem comentat.¹²⁸

¹²⁸ Per conèixer l'evolució detallada de la posició crítica de Castellet respecte a la narrativa vegeu: Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 123 i següents.

2.3 Fons i forma: les posicions de Calders i Villalonga

Partim d'un panorama, el de la postguerra, en el qual la producció literària en català és escassa, i no només això, sinó que al si d'aquest migrat conjunt també hi havia obres que responien a unes característiques del tot anacròniques, com hem vist en parlar d'algunes ressenyes aparegudes a *Destino*. Els anys cinquanta es presenten, però, amb perspectives renovades, i la producció novel·lística comença a ésser no només més constant sinó també permeable a innovacions temàtiques i formals. Les tendències narratives de l'època caminen cap a un enfocament “realista de l'època actual”. Aquesta és precisament la caracterització que fa el mateix Espinàs de la seua primera novel·la guardonada.¹²⁹ *Com ganivets o flames* respon a grans trets a un model de novel·la realista, prenent aquest adjectiu en un sentit ampli i vague —que és com moltes vegades s'utilitza i s'entén—, ja que d'una banda es fa ressò de la tendència a l'objectivisme pel que fa al discurs narratiu i de l'altra s'encarrega de retratar la societat del moment, fent especial atenció a la classe més humil o als personatges més grisos. En aquest sentit, Vilanova, ens alerta de la bona intuïció espinasiana pel que fa a l'enfocament temàtic que l'autor concedeix a la seua obra i ens recorda que aquest narrador no ha caigut en cap dels dos corrents novel·lístics obsolets detectats per aquest crític en la narrativa catalana:

Constituye una prueba irrefutable del talento y de la intuición novelesca de José Ma. Espinás haberse dado cuenta desde el primer momento de los riesgos inherentes al lirismo descriptivo, a la evocación nostálgica y a la evasión exótica, y haberse enfrentado con la más lúcida objetividad, pero también con la piedad más entrañable, con las realidades sociales y humanas del mundo que le rodea.¹³⁰

Espinàs amb les seues novel·les segueix, per tant, una tendència temàtica que té en la novel·la *El Jarama* (1955) un dels seus exemples més clars. El mateix Vilanova, també a *Destino*, elogia clarament aquesta novel·la que tracta, tal com

¹²⁹ Martí Farreras, “Un novelista en la casa”, 26.

¹³⁰ Vilanova, “*La trampa*, de José María Espinás”, *Destino*, 992 (1956), 26.

ja havia ocorregut amb altres narracions, “la vida vulgar y cotidiana”.¹³¹ Un any abans de la publicació d’aquesta celebrada novel·la, Vilanova ja afirmava:

En el ámbito de la literatura española contemporánea, esta nueva producción novelesca representa el intento aventurado y ambicioso de captar la angustia vital de nuestro tiempo, en el sórdido escenario de golfos, borrachos y ramerías que vagan por la madrugada triste de Madrid.¹³²

Un dels temes que apareix en la novel·la espanyola i catalana de postguerra té a veure, com hem pogut comprovar en aquestes cites, amb els sectors més humils i desvalguts de la societat. És per això que s’ha apuntat la influència del neorealisme italià, sobretot en la seua vessant cinematogràfica, que introdueix el sector més marginal de la societat, els “morti di fame”, al centre del seu objectiu.¹³³ José M. Fernández Fernández assenyala que allò que caracteritza el moviment és la voluntat de retratar el “miserabilisme”, característic de països poc desenvolupats,¹³⁴ com seria el cas d’Itàlia, que presència el naixement del moviment, o bé el de l’Espanya de postguerra.

També Simbor s’ha dedicat a l’estudi d’aquesta atracció narrativa pels ambients més humils de la societat i ens ha deixat clar que Espinàs beu de la font del neorealisme. L’escriptor no traspasa mai aquest llinar, és a dir, no revesteix el seu retrat social de reivindicacions de caire polític. Així ho comenta Simbor, fent referència a una de les novel·les més socials de l’autor, *Combat de nit*: “les

¹³¹ Vilanova, “*El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, Premio Nadal 1955”, *Destino*, 972 (1956), 30-31, (p. 30).

¹³² Vilanova, “Suárez Carreño y *Las últimas horas*”, *Destino*, 751 (1954), 19-20 (p. 18). *La colmena*, de Cela, és segons Vilanova la novel·la que dona cabuda a “el mundo del café sórdido, de la tasca barriobajera, de la pensión mugrienta, de la casa de citas con aire de respetabilidad.” Vegeu: Vilanova, “*La colmena* de Camilo José Cela”, p. 16.

¹³³ El neorealisme italià és un moviment artístic complex i gens uniforme que neix després del 1945, any de l’alliberament del país amb la derrota alemanya. Per a una descripció del moviment i una anàlisi acurada de les seues influències en la narrativa espanyola de postguerra vegeu: Luis M. Fernández Fernández, *El neorealismo en la narración española de los años cincuenta* (Santiago de Compostela: Servicio de Publicación e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1992). Val a dir, però, que en algunes revistes consultades com *Destino* o *Revista* trobem moltes ressenyes dedicades a pel·lícules italianes considerades neorealistes. I així tenim unes paraules molt reveladores del crític José Palau sobre les pel·lícules de Vittorio de Sica: “Prosiguiendo una de las directrices del neorealismo se llega al film sin argumento que cuenta la vida de un hombre al que nada le ocurre.” José Palau, “Las últimas películas de Vittorio de Sica”, *Destino*, 843 (1953), 26.

¹³⁴ Luis M. Fernández, *El neorealismo en la narración española de los años cincuenta*, p. 145.

al·lusions a la confrontació de classes són mínimes, reduïdes a fer observar el paper de titelles dels treballadors en mans dels més poderosos.”¹³⁵ D’una manera molt diàfana i dedicant-li tot un capítol a situar Espinàs en l’àmbit del neorealisme, Simbor afirma que:

Tanmateix, igual que succeïa als seus col·legues espanyols, l’afany de comprendre la veritat de la vida quotidiana del seu temps el portava a donar-ne un testimoni verídic i, de retruc a comprometre’s a favor dels més necessitats. Les seues obres són com una «tranche de vie» dels diversos segments socials del seu temps, amb una atracció preferent pels ambients humils i una adhesió, diguem-ne emocional a causa de la situació dels més humils i una adhesió, diguem-ne emocional a causa de la situació de penúria en què es trobaven reclosos. Una «tranche de vie» compromesa.¹³⁶

Algunes de les novel·les d’Espinàs es construïren a partir d’aquest tipus de personatges i de temes, com és el cas de *Com ganivets o flames*, *La trampa* o *L’últim replà*, com veurem al següent capítol. Hem introduït un tema essencial per entendre Espinàs, com és el del neorealisme perquè pensem, tal com ens indica la bibliografia, que aquest autor és un dels principals seguidors a nivell literari d’aquest corrent també heterogeni.¹³⁷ Però no només per això. Sinó perquè l’interès de la literatura de postguerra per retratar un sector i uns ambients especialment grisos de la societat —tendència que havia estat portada a l’extrem durant la dècada dels quaranta amb l’anomenat *tremendismo*— va suscitar reaccions tan destacables com la del narrador Pere Calders, que en una sèrie d’articles a la revista *Serra d’Or* es plany de l’excessiu realisme que pateix la literatura i de com això en rebaixa la qualitat. En paraules de Carme Gregori, és en aquesta posició *elegant* on trobem el rebuig més clar cap a l’excessiu retrat del miserabilisme que, d’altra banda, despuntava en la narrativa catalana i espanyola del moment:

¹³⁵ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 145. N’hi ha una altra novel·la espinasiana on clarament es fa referència a aquesta diferència de classes: *Tots som iguals* (1956). El títol de la qual ja és ben explícit.

¹³⁶ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 145.

¹³⁷ Segons Simbor: “Josep Maria Espinàs és l’escriptor nostre que, en solitari durant els anys cinquanta introdueix el neorealisme en la literatura catalana, gràcies a una activitat creativa gairebé frenètica”. Vegeu Vicent Simbor, “La narrativa del realisme social”, *Caplletra*, 28 (2000), 87-121 (p. 103).

L'adhesió de Calders a l'actitud de bonhomia carneriana, a aquella mena d'elegància que consisteix a evitar les estridències de caire sentimental i a passar pel sedàs de la tendresa i l'humor els aspectes més agres de l'existència humana, el col·loca, com ja havia passat amb el que ell anomena «tremendisme ruralista» del Modernisme, en contra d'un realisme que es fixa obstinadament en la misèria de la realitat amb una intenció de denúncia.¹³⁸

La seua posició respecte al realisme històric es troba publicada a la sèrie d'articles esmentats i que vegeren la llum a *Serra d'Or*. La síntesi del que representen aquests sis articles publicats entre el juliol i el desembre del 1966 a la revista la trobem en les següents paraules:

Recordem, entre els exemplars més significatius, la referència inclosa en un dels seus textos teòrics més rellevants, la sèrie de sis articles «L'exploració d'illes conegudes», publicada a *Serra d'Or*, on la llarga dissertació en resposta a l'enfocament realista històric de *La literatura catalana de postguerra*, de Joaquim Molas, desemboca, en paraules del mateix Calders, en la voluntat de «reclamar una total llibertat per al somni».¹³⁹

Aquesta mateixa idea, fent èmfasi amb la màxima caldersiana de reivindicació del somni, la trobem exposada per Carme Ferré que, en el seu estudi exhaustiu sobre *Serra d'Or*, ens mostra la raó per la qual l'autor acaba la col·laboració amb la revista aquell mateix 1966:

Després de publicar una sèrie de sis articles titulada «L'exploració d'illes conegudes», on feia la rèplica al realisme històric. Calders discutia la divisió de generacions que Molas feia a *Una literatura de postguerra* i deia que el realisme era només realisme socialista, «vell de mig segle i amb prou obra feta per a poder-lo sospesar una mica decebuts». La línia Calders, que reclamava «una total llibertat per al somni», no plaïa en aquells moments a Molas i potser tampoc a altres membres del consell.¹⁴⁰

¹³⁸ Carme Gregori Soldevila, *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006), p. 74.

¹³⁹ Gregori, *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, p. 46.

¹⁴⁰ Carme Ferré Pavia, *Intel·lectualitat i cultura resistents. «Serra d'Or», 1959-1977* (Cabrera de Mar: Galerada, 2000), p. 151. En el seu estudi, Carme Gregori comenta d'una manera més prudent, que el grau de responsabilitat que se'ls pot atribuir a Castellet i a Molas per a la marginació de Calders una vegada retorna de l'exili varia segons la crítica. Vegeu: Gregori, *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, p. 56.

Calders, que ja havia començat la seua càrrega particular contra el realisme amb alguns articles anteriors a la sèrie “L’exploració d’illes conegudes”,¹⁴¹ critica sobretot el gust per “la descripció reiterada de la part més desagradable de l’home”¹⁴², i enceta així un debat de caire estètic. En aquest mateix article Calders arriba a afirmar que l’interès dels escriptors per ésser realistes té a veure amb la popularitat d’aquest corrent i amb l’interès econòmic. Aquest autor també criticarà durament el fet que les novel·les no s’aparten de la realitat i que esdevinguen una mera prolongació dels diaris.¹⁴³ A més, critica, de l’anomenat realisme històric, el fet que “acaba sucumbint a la temptació de completar l’inventari de la misèria física i espiritual de l’home”, camí que ja ha estat, segons Calders, a bastament explorat.¹⁴⁴

A la base de tot aquests arguments literaris ens trobem amb una concepció canviant de realitat, una realitat esmunyedissa que ja no pot ésser captada detalladament per les paraules del narrador, perquè, senzillament no és aprehensible de la manera que era concebuda per l’epistemologia positivista.¹⁴⁵ Una part de la crítica ha posat aquesta tendència a la base del seu raonament en relació a la poètica del Calders i ha malinterpretat aquest desig d’apropar-se al somni:

Ara bé, entendre aquesta reivindicació del somni com l’exigència d’una fantasia antirealista, com una evasió de la realitat, en definitiva, respon, en el millor dels casos, a una visió ingènua de l’univers caldersià.¹⁴⁶

¹⁴¹ Com per exemple l’article “La tristesa com a estil”, *Serra d’Or* (agost-setembre de 1963), 35, o dins de la secció “Qüestions obertes”, l’article “Claror a desgrat de tot”, *Serra d’Or* (1965), 68.

¹⁴² Calders, “La tristesa com a estil”, p. 35. En aquest article, el primer que publica després del seu retorn a Catalunya, Calders ja sintetitzava totes les idees que havia exposat a la revista d’exili *Fascicles literaris*, que ell mateix va dirigir entre el setembre de 1958 i l’abril de 1959. Vegeu: Gregori, *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, p. 62.

¹⁴³ Calders, “Realitat o fantasia”, *Serra d’Or* (febrer de 1966), p. 59. Opinió que contrasta clarament amb la intenció de Josep M. Espinàs a l’hora d’escriure, que es veu amb el deure de fer de testimoni de la seua societat, ja que els mitjans de l’època no ho feien. Vegeu Jordi Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, *Serra d’Or* (novembre de 1981), 21-29 (p. 25).

¹⁴⁴ Calders, “II. El paradís perdut”, *Serra d’Or* (agost de 1966), 29.

¹⁴⁵ Vegeu la primera part del capítol de Carme Gregori dedicat a la poètica caldersiana. Gregori, *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, p. 29-48.

¹⁴⁶ Gregori, *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, p. 46.

En la narrativa caldersiana, per tant, no es produeix una evasió gratuïta de la realitat, sinó que s'accepta al impossibilitat de copsar-ne tota l'essència des d'una perspectiva estrictament realista. D'alguna manera, aquest segon motiu ens condueix a l'altre extrem, on se situa Josep M. Espinàs i l'aplicació més o menys conscient o reeixida del famós objectivisme. També la tendència narrativa que fa aflorar l'objectivisme parteix del supòsit que la realitat és canviant i múltiple i que no pot ser transmesa des d'un únic punt de vista, d'ací la necessitat de buscar el perspectivisme o l'observació absolutament neutral. És a dir, que la voluntat d'avançar a propòsit d'una visió vuitcentista de la societat i de les tècniques narratives acaba donant al segle XX i de manera simultània posicions literàries que semblen completament oposades. Vegeu l'anàlisi que fa Maria Campillo de la mirada caldersiana:

Es tracta d'una captació del «real» fèrriament subjecta al punt de vista i que s'expressa en el pla literari, en un sentit antitètic al vuitcentista. Una mirada, doncs, no pas orientada a l'explicació del món com una construcció orgànica (amb causes i efectes lògics) sinó dirigida a tractar de «veure les coses tal com són» (no tal com s'ordenen segons una visió prèvia concatenada, sinó amb totes les seves esclatxes), que vol dir, sobretot, *tal com ell les veu*, és a dir, segons la fal·làcia narrativa, tal com ell les *vol veure* o tal com vol que les veiem en el pla de l'escriptura.¹⁴⁷

Però Calders, però, no és l'única figura destacada del panorama literari de postguerra que critica la tendència realista social i els recursos tècnics objectivistes de la literatura catalana, Llorenç Villalonga també n'és un exemple. L'autor mallorquí va veure desbancada, l'any 1955, la seua obra *Bearn* davant de la novel·la que havia d'ésser la més emblemàtica de l'anomenat corrent objectivista. Ens referim a *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, que obtingué el Premi Nadal d'aquell any. Els motius personals de Villalonga potser l'impulsaren a ser un dels principals detractors de la nova novel·la catalana. També a *Serra d'Or*, Villalonga escriu un article titulat "Problemes de la novel·la actual", en el qual analitza les tendències més representatives de la novel·la europea i espanyola de

¹⁴⁷ Maria Campillo, "La mirada de Pere Calders", dins Margarida Casacuberta, Marina Gustà, *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996), p. 109.

postguerra, fent una especial crítica de l'objectivisme o *behaviorisme*, tal com ell l'anomena. Villalonga compara l'objectivisme amb el costumisme i l'*esperpento*, i afirma que la utilització d'aquestes tècniques a l'hora de construir una novel·la són contraproductius ja que imposen uns límits a l'obra de creació. És per això que Villalonga afirma:

Resulta inadmissible que la realitat es captàs col·locant una cinta magnetofònica dins un cafè de suburbi per tal de recollir totes les ximpleries que allí siguin dites. La realitat és molt més ampla, tan ampla que no es pot percebre, com assenyalava Ortega y Gasset, sense un punt de vista, sense una perspectiva.¹⁴⁸

A principis d'aquesta dècada, i també a *Serra d'Or*, es publicà una carta, inèdita fins ara, adreçada a l'editor Joan Sales, en què Villalonga elogia la novel·la *No ho sap ningú* (1961) de l'escriptor menorquí Nicolau M. Rubió. A l'esmentada lletra, sense data —calculem que de principis dels 60—, l'autor mallorquí aprofitava per carregar novament contra les tendències objectivistes i ho feia per demostrar la vàlua de la novel·la de Rubió, que s'allunyava d'aquests preceptes. El paràgraf que transcrivim a continuació ens sembla d'allò més eloqüent, i dona compte de l'opinió totalment desfavorable que tenia l'autor mallorquí vers determinades tendències novel·lístiques:

Ja fa massa anys que la novel·lística espanyola viu quasi exclusivament de picaresca o de costumisme castís, rebatejats per alguns sota el nom de behaviorisme —pedanteria que em recorda la d'aquell mestre d'escola que es posava a les targetes «educacionista»—. Pensem en la propaganda desorbitada que es féu entorn d'una novel·la tan beneïta com *El Jarama*. Qui, dintre alguns segles, llegís obres com aquesta o com les de Cela, trauria la conseqüència que en la nostra Península sols existia «poble» en el sentit més pejoratiu; que no teníem, no ja universitats, sinó ni tan sols escoles primàries. Ni cap dona bella o elegant, ni cal dir-ho; en tot cas, «tías cachondas».¹⁴⁹

¹⁴⁸ Llorenç Villalonga, "Problemes de la novel·la actual", *Serra d'Or* (setembre de 1960), 12-14 (p.13).

¹⁴⁹ Llorenç Villalonga, "Carta oberta de Llorenç Villalonga", *Serra d'Or* (abril de 2001), 35. Trobem altres atacs contra el *behaviorisme* recollits per Baltasar Porcel en el llibre *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga* (Barcelona: Edicions 62, 1987).

Com veiem doncs, les noves maneres de fer novel·la que sortien a la llum als anys cinquanta, i els temes o els enfocaments que s'hi donaren, van suscitar reaccions adverses per part d'autors i crítics. Resultava, però, del tot evident que la novel·la perdia la seua forma canònica, d'origen bàsicament decimonònic, per esdevenir un gènere susceptible d'evolucionar o de ser fruit d'experimentacions tècniques o temàtiques

2.4 *Serra d'Or* i el discurs sobre les formes narratives

Ens queda, però, revisar breument el paper d'una altra publicació, *Serra d'Or*, que marcà l'inici de la dècada dels seixanta i que per les seues característiques representa un referent en el món de la crítica literària en català de l'època. Vegeu si no les paraules de Carme Ferré: “*Serra d'Or* fou, per voluntat pròpia i per les circumstàncies i el moment en què se’n va esdevenir el naixement, la «revista de les lletres catalanes», una publicació eminentment literària.”¹⁵⁰ La publicació va intentar de difondre al màxim la producció literària en català, que havia patit durant tant de temps una atenció migrada, secundària, respecte a la producció en espanyol. Calia, doncs, recuperar els referents literaris i refer una tradició literària en català i això pot comprovar-se clarament a la revista, on trobem des del principi i, a banda de les ressenyes dels llibres que anaven publicant-se, articles que volen analitzar les condicions i els reptes amb què s’enfronta la literatura catalana. Hi ha, en les pàgines de la publicació, una clara voluntat d’anàlisi i de reflexió, i aquest fet representa la determinació d’arribar a la “maduresa literària”.¹⁵¹ És per això que la revista proporciona ja el 1961 els resultats d’una enquesta als narradors en actiu de la literatura catalana i, posteriorment, també publicarà la transcripció d’una taula rodona analitzant els problemes de la crítica literària o un dossier repassant els premis literaris en català i el llistat d’obres que han aconseguit aquests premis, entre altres.¹⁵² En paraules de Ferré, la publicació cobreix diferents fronts que contribuiran a redreçar el panorama crític català:

¹⁵⁰ Carme Ferré, *Intel·lectualitat i cultura resistents*, p. 101. Vegeu també les pàgines següents, fins a la pàgina 104.

¹⁵¹ Aquesta idea la trobem en un article que Triadú dedica a analitzar la novel·la i en què cita unes paraules de Bernard Pingaud que serviren d’inspiració a Henry James. Triadú les transcriu: “tot art arribat a la maduresa comença a reflexionar sobre ell mateix i a tenir dubtes.” Vegeu Joan Triadú, “La nova novel·la-III. La rica, humana, fecunda complexitat”, *Serra d'Or* (febrer de 1961), 10-11 (p. 11). Val a dir que aquest era l’últim de tres articles que escrivia Triadú a propòsit de la novel·la. Els altres són “La nova novel·la-I. Dades generals i dues novel·les catalanes recents”, *Serra d'Or* (juny de 1960), 7-9 i “La nova novel·la-II. Novel·la i recerca”, *Serra d'Or* (agost 1960), 12-14.

¹⁵² Alguns dels articles esmentats són: “Enquesta als escriptors catalans: narradors”, *Serra d'Or* (juny de 1961), 15-18; “Enquesta als escriptors catalans: narradors. II”, *Serra d'Or* (agost de 1961), 12-14; “Taula rodona sobre els problemes de la crítica”, *Serra d'Or* (desembre 1962), 40-43; Joaquim Molas, “Algunes característiques de la novel·la catalana moderna”, *Serra d'Or* (març de 1966), 55-57; o el ja citat Joan Colomines i Albert Manent, “Sobre els nostres premis literaris”, 70-79.

A més de tots els qualificatius amb què es fan pujar i baixar esgraons en l'escala literària, hi ha també la voluntat d'inventariar, deixar constància o homenatjar aquelles iniciatives que cal incorporar en el cos de la tradició que es va construint i refent.¹⁵³

En alguns dels articles esmentats de *Serra d'Or* trobem per tant reflexions sobre els camins seguits per la novel·la durant la dècada dels cinquanta i sobre el futur que es preveu. Així, en el conjunt d'articles de Joan Triadú, un dels crítics fonamentals de la postguerra, l'autor analitza els canvis a què ha estat sotmesa la novel·la contemporània i comenta des de la posició dels novel·listes francesos i el seu famós *engatjament*¹⁵⁴ fins al que ell anomena la descomposició i el desplaçament de la novel·la europea, amb noms com Kafka o Joyce.¹⁵⁵ Triadú posa dos narradors en llengua catalana com a exemples del “bon camí” que segueix la literatura catalana per tal d'arribar a l'estadi més modern, que és el de la nova novel·la. Un serà, precisament, J. M. Espinàs i l'altre Blai Bonet. També comenta *Combat de nit* (1959), d'Espinàs, i en destaca la seua qualitat de crònica d'un “fet actual” i apunta a la necessitat de col·laboració del lector a l'hora de completar l'obra, que ha estat escrita amb uns recursos “discrets i eficaços”.¹⁵⁶ En la segona entrega, Triadú fa una menció especial al tema que havia preocupat crítics i novel·listes a la dècada dels cinquanta, i que encara desperta un cert interès. Vegem què ens diu, tot parlant de la producció novel·lística catalana:

Hi ha un abús de tradició morta. La tècnica s'hi ensopeix i la creació confia massa en ella mateixa i en l'èxit passat [...] Aquesta és la causa de la crisi o almenys del malestar de la novel·la que vol “establir-se” definitivament i que reposa, per tant, en unes fórmules de tècnica tradicional incapaces d'ésser realitat o d'esdevenir realitat en el moment actual.¹⁵⁷

¹⁵³ Carme Ferré, *Intel·lectualitat i cultura resistents*, p. 130.

¹⁵⁴ Xavier Vall explica la vinculació de l'*engatjament* a l'escola existencialista i la definició que li correspon és la de compromís de l'intel·lectual amb la societat. Vegeu “La contribució de l'existencialisme a l'*engatjament*”, dins *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, eds. Ferran Carbó, Dolores Jiménez, Elena Real i Ramon X. Rosselló (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000), 429-443.

¹⁵⁵ Triadú, “La nova novel·la-I”, p. 8.

¹⁵⁶ Triadú, “La nova novel·la-I”, p. 9. Destaquem, sobretot, l'apunt que fa Triadú sobre la necessitat que el lector complete l'obra, fet que està directament lligat als postulats difosos alguns anys abans per Castellet a la seua obra *La hora del lector*.

¹⁵⁷ Triadú, “La nova novel·la-II”, p. 13.

Més endavant, Triadú encara afirma que el narrador ha d'investigar i trobar la seua pròpia tècnica, sense considerar-se ja un creador omnipotent. I en això coincideix plenament amb els plantejaments que Castellet ja ens havia descrit en el seu famós llibre.¹⁵⁸ En el tercer dels articles, el crític literari fa referència a un fet que ell considera crucial en la narrativa contemporània: la necessitat de trobar una veu pròpia per narrar les històries. És a dir, la necessitat de fer reflexionar els narradors sobre el fet d'escriure.

És interessant de comentar, ni que siga breument i en línies generals, les opinions d'alguns dels escriptors en actiu a principis dels 60, quan es publica l'enquesta als escriptors catalans, en el bloc corresponent als narradors. És molt significatiu que una de les preguntes que es formulen en aquesta enquesta interroga sobre l'evolució entre la narrativa catalana dels anys 30 i la del moment.¹⁵⁹ La pregunta implica la suposició que efectivament la narrativa catalana ha patit alguns canvis i si ens fixem en les respostes dels escriptors, veurem que molts, per explicar el *canvi*, destaquen algun aspecte tècnic. Estanislau Torres, per exemple, afirma que “la narrativa actual és més directa, més concisa i més crua”, mentre que Pedrolo, i d'una manera més concisa Miquel M. Cuspinera, assenyalen que els narradors contemporanis tenen un domini més acusat dels aspectes tècnics. Agustí Esclasans afirma amb un to gairebé nostàlgic que “la narrativa de 1930 a Catalunya, era més literària i artística. La d'ara és més seca i eixuta.” I conclou: “Prefereixo la de 1930.” Tasis també comenta les influències novedoses d'alguns joves autors catalans com Espinàs o Pedrolo que ens ofereixen les tendències americanes o franceses del “despullament o l'esquematisme” narratius. També Joan Oller i Rabassa es plany de la qualitat perduda de la literatura dels 30, ja que en l'actualitat rep massa influència forana i és “pobra en llenguatge”.¹⁶⁰ Lluís Ferran de Pol troba interessant alguna de les formes “d'experimentació i renovació tècnica” i Espinàs assenyala la tendència de la narració a “l'objectivització” i a la utilització d'un llenguatge “més sobri i funcional”.

¹⁵⁸ Vegeu el primer capítol de *La hora del lector* titulat “Las técnicas de la literatura sin autor”.

¹⁵⁹ “Enquesta als escriptors catalans: narradors”, p. 15.

¹⁶⁰ “Enquesta als escriptors catalans: narradors-II”, p. 13-15. Les dues cites següents pertanyen també a aquest article.

Com veiem, doncs, l'interès per les orientacions de la narrativa catalana és una constant a *Serra d'Or* i en els diferents documents citats trobem infinitud de referències a la qüestió tècnica i de renovació que acompanya la novel·la als anys cinquanta i seixanta. A la dècada dels setanta, apareixeran també diversos articles que ja anuncien una nova fornada de narradors i on es deixa constància de l'evolució literària dels anys cinquanta i seixanta. Triadú, novament afirma: "Així la novel·la ha aconseguit, els darrers deu o quinze anys, l'actualització més necessària i més urgent de la literatura catalana."¹⁶¹

La necessitat de recuperació d'unes estructures i d'una tradició van acompanyades també d'una voluntat d'obertura a les tendències europees o nord-americanes. Alguns dels narradors més joves reaccionen en el moment de posar-se a escriure contra l'ostracisme i la manipulació que imposa el règim i, potser per això, acullen amb un major entusiasme les tendències estrangeres. Com hem pogut observar, a partir dels articles crítics publicats a l'època, es viu un clima evident de canvi pel que fa als esquemes i les fronteres del gènere narratiu, juntament amb una voluntat gairebé unànime de recuperació d'una producció literària digna i mínimament moderna. La sistematització teòrica dels models narratius, que amb més o menys èxit, s'aplicaren tant a nivell espanyol com català, fou —com ja s'ha apuntat— impulsada per Josep M. Castellet i la crítica posterior ha descrit en nombroses ocasions els eixos del seu pensament literari. I per tal de tancar aquest apartat, creiem del tot convenient de citar novament les paraules de Simbor, que enumera i resumeix clarament les tendències literàries que van cristal·litzar més o menys intensament, depenent de l'autor, en el panorama narratiu de postguerra:

Les grans influències que marquen els escriptors englobats dins el realisme social, en sentit ampli ara, incloent el neorealisme, són els novel·listes nord-americans de l'anomenada «generació perduda» (William Faulkner, John Steinbeck, Ernest

¹⁶¹ Joan Triadú, "Experiències, planys i ofici", *Serra d'Or* (maig de 1971), 37-39 (p. 37). Triadú publica altres articles en què continua fent balanç i assenyalant els nous valors de la literatura catalana: "Predomini de la tensió", *Serra d'Or* (octubre de 1971), 55-57; "Del mestratge de Pedrolo al descobriment de Jordi Coca", *Serra d'Or* (maig de 1972), 37-39; "Una generació amb novel·la", *Serra d'Or* (setembre de 1972), 43-46; "Profusió i diversitat en una segona línia", *Serra d'Or* (novembre de 1973), 43-46. Els articles foren publicats dins de la secció de llibres i en un apartat titulat "Panorama de la novel·la catalana".

Hemingway, John Dos Passos, Erskine Caldwell...), la teoria de l'*engagement* i de l'objectivisme narratiu de Sartre, el neorealisme italià, cinematogràfic, amb menció especialíssima per al guionista Zavattini, i literari (Cesare Pavese, Vasco Pratolini, Elio Vittorini, Carlo Levi...) i les aportacions tècniques del *nouveau roman* francès (Alain Robbe-Grillet i Michel Butor, sobretot). Als quals cal afegir, com a llibre teòric i de capçalera, *L'âge du roman américain* (1948), de l'estudiosa francesa Claude-Edmonde Magny [...] El teòric i crític més influent, Josep Maria Castellet, per escriure el seu decisiu llibre titulat *La hora del lector* (1957) es basà fonamentalment en Magny i Sartre.¹⁶²

Com a conclusió podem dir que, a causa d'un cúmul de circumstàncies històriques, polítiques i culturals, ens trobem davant d'un període literari força complex on, d'una banda, la crítica difon algunes de les tendències més innovadores i, de l'altra, els narradors adapten i apliquen —segons les seues necessitats, intencions i coneixements— uns postulats teòrics que prenen a nivell literari una diversitat molt gran de formes. A més a més, l'existència d'un programa teòric de potenciació d'un tipus de literatura social afegeix un punt de complicació a l'assumpte. L'abast i el veritable impacte del realisme social en l'àmbit de la narrativa catalana està, sens dubte, relacionat amb moltes de les qüestions que han anat sorgint a partir dels articles citats. Tot i això, no ens podem aventurar a l'estudi d'una qüestió tan complexa en aquest treball, ni tampoc és l'objectiu que ens hem marcat. Allò que sí que hem pretès aconseguir amb aquestes pàgines és esbossar el context crític en el qual Josep M. Espinàs començà a publicar un corpus narratiu extens i que va ser ben rebut, en línies generals, per part de la crítica.

¹⁶² Vicent Simbor, "La narrativa del realisme social", (p. 92). Aquest article de Simbor és dels primers que, a principis del segle XXI, va abordar el tema amb una nova mirada. Tot seguit, però, enumerem alguns dels estudis que considerem bàsics per als temes que hem tractat i que es refereixen a l'àmbit de la narrativa catalana: Joan-Lluís Marfany, "El realisme històric", dins *Història de la literatura catalana*, 11 vols, eds. Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas (Barcelona: Ariel, 1988) XI, 221-285; Xavier Vall, "L'objectivisme en la narrativa catalana de postguerra", dins eds. A. Schönberger i T.D. Stegmann, *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, 3 vols (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995), I, 139-154.

Capítol 3

Els inicis novel·lístics de Josep M. Espinàs

Que Josep M. Espinàs ha estat un treballador incansable és evident. La seua incessant activitat com a narrador, periodista i activista cultural l'ha convertit en una figura indispensable del panorama literari dels últims cinquanta anys. En aquesta part del nostre estudi, volem donar comptes d'aquesta vocació grafòmana que l'ha dut a publicar més d'una vuitantena de llibres, a col·laborar activament en la premsa del país i a ser un autor que constantment ocupa primers llocs en la llista d'escriptors més venuts.¹⁶³ Aquesta posició i el reconeixement que se'n deriva, però, parteixen d'una voluntat expressa d'escriure novel·la, en els seus inicis literaris, i en un moment en què feia falta que algú s'hi posara seriosament.

¹⁶³ Ell mateix en fa el recompte: "He publicat vuitanta-dos llibres i aproximadament uns deu mil articles. Això fa la considerable suma d'unes 34.000 pàgines, i m'he entretengut a calcular l'equivalència: uns 170 volums d'unes dues-centes pàgines." Aquesta extensa producció fa que l'autor acte seguit valore críticament la vàlua de la seua obra, no sense un punt d'ironia: "Amb aquesta normalitat és molt dubtós que es pugui fer una literatura de gran categoria, encara que la gran categoria hagi estat sempre una qüestió opinable." Josep M. Espinàs, *El meu ofici* (Barcelona: La Campana, 2008), p. 30-31.

3.1 Història d'un compromís

La crítica més recent atribueix a Josep M. Espinàs un paper decisiu en la recuperació novel·lística de la postguerra. Durant els anys cinquanta i principis dels seixanta va treballar incansablement en la producció narrativa de ficció, la qual cosa li va proporcionar diversos guardons i el va empènyer a continuar, fins al punt d'arribar a la professionalització com a escriptor —fenomen que no és gaire freqüent en el panorama literari català dels anys cinquanta. Espinàs mateix ho reconeix allà per l'any 1954: “«El problema fundamental del novel·lista es la pobreza. En Cataluña, por lo menos, hay que escribir de siete a nueve».”¹⁶⁴

Actualment, Espinàs és un dels escriptors més considerats, ben valorats i, com hem dit, més venuts. Possiblement, el públic aprecie la seua constant dedicació a l'escriptura com a prosista. En els seus inicis i, tot i que molts dels seus lectors el reconeguen més per altres títols, Espinàs es va dedicar gairebé d'una manera exclusiva a la narrativa de ficció en forma de contes, novel·les curtes i novel·les, mentre combinava aquesta vocació amb la professió d'advocat.¹⁶⁵ A partir de mitjans dels anys seixanta, l'autor deixa arraconada momentàniament la prosa de creació i es dedica als llibres de viatges i a la crònica periodística. Sembla, doncs, que ja ens ho ha dit tot, o gairebé tot, com a novel·lista i que se sent atret per les possibilitats immenses que li ofereix la literatura de no ficció. Fins i tot, a partir d'un determinat moment sembla que deixa arraconada aquesta faceta. Vegeu les declaracions recents que fa a propòsit d'una adaptació cinematogràfica d'*És perillós fer-se esperar*, que va esdevenir la pel·lícula *Distrito Quinto* de Juli Coll: “Havia oblidat que la pel·lícula partís del manuscrit, no del llibre [...] És una prova més de la meua habitualment

¹⁶⁴ Aquestes són paraules de l'escriptor citades a Destino el 1954 en un article anònim i que parla de les cinc edicions del Premi Joanot Martorell. Anònim, “Salen los premios”, *Destino*, 868 (1954), 24.

¹⁶⁵ Triadú afirma en aquest sentit: “L'obra narrativa de l'Espinàs avui no és tan coneguda globalment com la resta de la seva producció”; vegeu Joan Triadú, Introducció, a Josep M. Espinàs, *Obra completa, volum 1*, 7 vols. (Barcelona: La Campana, 1990), p. 30. A partir d'ara, quan ens referim a l'obra completa d'Espinàs, només en citarem el número de volum i la pàgina, exceptuant les primeres cites dels altres tres volums que contenen les novel·les i novel·les curtes que analitzarem.

escassíssima vocació per mantenir fresc el meu passat d'escriptor.”¹⁶⁶ Tot i això, ha publicat, des de llavors, novel·la i narració breu, tot i que d'una manera molt més esporàdica.¹⁶⁷

Com dèiem, Espinàs és autor d'una vasta obra de prosa de viatges, en la qual ens relata un recorregut a peu, normalment, tant per terres catalanes com per la resta de l'Estat espanyol.¹⁶⁸ S'ha dedicat també al periodisme literari, i ha recollit en forma de llibre una llarga col·laboració diària a l'*Avui*, entre els anys 1976 i 1999, que va esdevenir en el seu moment un referent d'opinió sobre els aspectes més diversos de la vida quotidiana amb un to de bonhomia característic:

Les seves sempre són reflexions encertades sense deixar de ser personals, amb una insòlita capacitat per subratllar al lector comú el matís, el gest que li farà comprendre millor una situació, una reflexió. [...] L'Espinàs ha demostrat que el millor periodisme en català d'abans de la guerra —Sagarra, Pla, Xammar, Soldevila, etc.— podia tenir continuïtat. Ho ha fet, però, tal com en ell és habitual: sense intentar demostrar res, escrivint dia a dia amb intel·ligència, passió i ofici.¹⁶⁹

Ell mateix, més recentment, ha confessat que escriu guiat per la serenor i l'autocrítica, i que no fa altra cosa que el que realment li agrada: “de manera que jo he anat escrivint ajudat per algunes i diverses ambicions, sempre petites, les que no perjudiquen el fetge ni el cervell.”¹⁷⁰

Voldríem destacar les qualitats que li atribueix Agustí Pons, que es desprenen també de la lectura d'*El meu ofici*, i que són la constància i l'exercici responsable d'un ofici escollit, qualitat que li ha estat reconeguda també en moltes ocasions. Ha publicat retrats i entrevistes literàries, una part de les seues memòries i una llarga llista de reculls i articles sobre temes ben diversos. Tot i haver guanyat el premi Sant Jordi al 1961, quan tot just el premi acabava d'instaurar-se, l'obra que possiblement li ha suposat un dels majors èxits de vendes i, que ha estat

¹⁶⁶ Espinàs, *El meu ofici*, p. 28. Nosaltres entenem que ací la paraula escriptor Espinàs la pren com a sinònim de novel·lista o narrador.

¹⁶⁷ Per exemple, publica el 1992 la novel·la *Vermell i passa* (Barcelona: La Campana, 1992) o més recentment publica el llibre de contes *Un racó de paraigua* (Barcelona: La Campana, 1997).

¹⁶⁸ Existeix un interessant anàlisi que estudia en profunditat els primers llibres de viatges de l'autor, vegeu Carme Gregori, “El caminant de la terra: els primers llibres de viatges de Josep M. Espinàs”, *Caplletra*, 28 (2000), 121-145.

¹⁶⁹ Agustí Pons, “Espinàs, Josep Maria”, *Avui*, 25 de novembre de 1992.

objecte de nombroses traduccions, és el llibre epistolar titulat *El teu nom és Olga*,¹⁷¹ dedicat a la seua filla, amb síndrome de Down.

La seua personalitat polifacètica i emprenedora ens és descrita apropiadament pel seu amic i cunyat Néstor Luján:

Si penso en Josep Maria, recordo que va ser estudiant i alhora poeta, que fou autor de teatre, que va guanyar tots els premis de literatura possibles, que donà classes, que ha cantat cançons i ha estat empresari de músics, que va fer d'advocat, que sempre ha estat periodista, que ha estat un caminador extraordinari i que ara, sense renunciar a res, fa d'editor, que és una tasca gairebé tan apassionant com la de fer llibres. I, no obstant això, resulta el contrari de l'home apressat.¹⁷²

La seua carrera novel·lística —a la qual ens referirem més endavant— ha estat combinada, doncs, amb diferents aspectes de la vida social i cultural de Catalunya, des de formar part dels jurats dels premis literaris que anaven sorgint a l'època, fins a fer provatures com a cantant a principis dels anys seixanta en el moviment de la Nova Cançó o posar la seua ploma al servei del primer diari en català aparegut després de la dictadura, com ja hem vist. En aquest sentit, pensem que Espinàs representa l'exemple clar de l'escriptor compromès amb la seua època i les circumstàncies històriques, i implicat fins al moll de l'os en la defensa pública del que ell considera que ha d'ésser la societat catalana.¹⁷³ Amb el pas del temps, Espinàs ha reivindicat aquesta seva vocació de *tastaolletes* i ha deixat en un segon pla la seua vessant de narrador, conreada en la joventut:

M'adono que el fet d'haver-me dedicat a bastants coses diferents dóna un resultat. Jo vaig començar a publicar novel·les de jove. A mi sempre m'ha costat poc de deixar una cosa

¹⁷⁰ Josep M. Espinàs, *El meu ofici*, p. 26. Vegeu el capítol sencer dedicat a l'ambició i la pretensió, a les pàgines 23 a 26.

¹⁷¹ Aquest llibre de cartes adreçades a la seua filla ha estat traduït a l'alemany, anglès, basc, castellà, italià, japonès, neerlandès, portuguès i txec.

¹⁷² Néstor Luján, "Josep Maria Espinàs", *Avui Diumenge*, 12 de març de 1993; les mateixes paraules d'Espinàs confirmen aquesta pluridedicació al llarg dels anys i diu "no he tingut mai l'ambició de crear un corpus, que en diuen, ni m'ha interessat concentrar-me en una única i poderosa trajectòria". Josep M. Espinàs, Pròleg, a Espinàs, *I*, p. 10.

¹⁷³ Aquesta idea és recollida i àmpliament explicada per Vicent Simbor, "Josep M. Espinàs, escriptor compromès", dins *La literatura catalana i francesa: postguerra i "engagement"*, eds. Ferran Carbó, Dolores Jiménez, Elena Real i Ramon X. Rosselló (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000), 395-415. En la mateixa línia trobem les paraules de Triadú quan afirma: "J. M. Espinàs ha reeixit a exercir una funció cultural i cívica de primer ordre". Triadú, Introducció, a Espinàs, *I*, p. 36.

per fer-ne una altra, de manera que vaig començar a fer llibres de viatges a peu i vaig deixar de fer ficció [...]. Hi ha gent que fa novel·les de jove i diu “tota la vida seré novel·lista”. Però jo sóc una persona que es deixa endur per la curiositat, per la temptació d'intentar fer el llibre que em ve de gust. Sempre he escrit el que he volgut escriure, no m'he sentit condicionat per res.¹⁷⁴

Aquesta *dispersió* cívica i la voluntat de no encasellar-se com a escriptor també es veu reflectida, de retruc, en la seua formació intel·lectual i literària:

Espinàs ens permet dibuixar-ne un retrat ideològic que lliga perfectament amb aquell escriptor prototípic del realisme compromès que he presentat: dispersa i anàrquica formació literària i ideològica alimentada de les obres que bonament podien arribar a les seues mans durant els anys més durs del franquisme, barrades les fronteres a les «contaminacions» ideològiques exteriors.¹⁷⁵

El fet que siga escriptor i que exercisca des de ben jove, a més a més de la seua educació universitària, no el converteix, però, en un intel·lectual en majúscules al servei de la cultura, ja que el mateix Espinàs s'entesta a deixar clar —i en aquest sentit, reafirma les paraules de Simbor que acabem de citar— que per la seua formació poc sistemàtica, no pot respondre al model d'intel·lectual-escriptor que, en altres èpoques, havia existit en l'entorn cultural català: “Jo mai no m'he considerat ni un intel·lectual ni una persona culta. La meua factura intel·lectual és molt irregular”.¹⁷⁶

Els orígens del seu compromís, els podem trobar, segons ens indica ell mateix, en la seva etapa universitària, quan comença a viure de prop la repressió franquista, tot i no ser un jove militant, la seua actitud és descrita en aquests termes:

¹⁷⁴ Núria Quintana, “Josep Maria Espinàs (Dret, 1949): «Estudiar Dret em va donar el valor de les paraules».”, *La UB Universitat: Revista de la Universitat de Barcelona*, 22 (2002), 30-33 (p. 32).

¹⁷⁵ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 143.

¹⁷⁶ Vegeu Jordi Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, p. 23. Una idea semblant és la d'Estanislau Torres, novel·lista contemporani d'Espinàs, a propòsit de la seua formació: “Sóc autodidacte [...] però reconec que la meua no ha estat, en tot cas una cultura sistematitzada”. Vegeu Marta Nadal, “Estanislau Torres, entre la paraula i el silenci”, *Serra d'Or* (gener de 1997), 38-41, (p. 40).

Jo veia clar que calia mantenir una resistència, una fidelitat, una coherència. Allò que teníem més a l'abast era aguantar, aguantar fort i no deixar-nos espantar. Vull dir que mai no he estat un heroi, jo, ni un activista [...] Allò que millor responia a les meves idees i als meus sentiments d'aleshores era aguantar, no falsificar-me més del que et falsifiques inconscientment. De manera que vaig continuar fent la carrera, escrivint en català, parlant en català... Però no puc presumir d'haver estat una persona que fes una feina política important a la Universitat.¹⁷⁷

La seua presa de partit lligada a la realitat del país no es va transformar, per tant, en cap cas en activisme polític, sinó que va consistir a identificar els buits culturals més urgents i intervenir-hi amb les seues pròpies eines. Podríem dir que va anar adaptant-se a allò que la cultura catalana necessitava: precisament, un narrador en actiu, i va treballar constantment en aquesta direcció. Però sens dubte, fou el contacte amb el món universitari allò que li va despertar una consciència clara de l'època en què vivia: “Jo diria que fins que no vaig ser a la universitat no vaig estar literàriament i políticament decidit, influït, òbviament per la repressió.”¹⁷⁸

En l'actualitat, passats ja els inicis difícils i desafiadors de la recuperació literària catalana, Espinàs continua publicant diàriament una columna al diari *El Periódico*,¹⁷⁹ sense deixar, però, la seua activitat d'escriptor i viatger.¹⁸⁰ A la dècada dels noranta, després de gairebé vint-i-cinc anys sense dedicar-se a la ficció narrativa, publica una novel·la, *Vermell i passa* (1992), i un recull de contes, *Un racó de paraigua* (1997). En la novel·la, Espinàs recrea l'ambient d'un

¹⁷⁷ Jordi Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, p. 23.

¹⁷⁸ Lluís Busquets i Grabulosa, *Entrevista “Josep M. Espinàs, de trinxera en trinxera”* (Barcelona: El Mall, 1982), p. 193; Espinàs descriu ací el clima repressiu que es respirava en l'ambient universitari conduït per l'organització estudiantil falangista SEU i ens conta l'agressió que va patir per ser amic de Ramon Folch i Camarassa. Vegeu també Jordi Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, p. 22.

¹⁷⁹ Va abandonar la col·laboració diària i ininterrompuda durant quasi vint-i-cinc anys al diari *Avui* anomenada “A la vora de...” el gener de 1999. I va iniciar, llavors, la columna diària “Petit observatori” al diari *El Periódico de Catalunya*, editat en català i en castellà i el més llegit a Catalunya. El seu article diari és dels únics que arriba a la redacció originàriament escrit en català i que es tradueix per a l'edició castellana.

¹⁸⁰ Fa poc ha publicat *A peu per Múrcia. Valle de Ricote* (Barcelona: La Campana, 2009), que passa a afegir-se a la llarga nòmina de llibres de viatges a peu escrita per l'autor. Pel que fa a les obres completes, Espinàs té un volum ja dedicat als tres primers viatges que va literaturitzar: *Viatge al Pirineu de Lleida* (1957), *Viatge al Priorat* (1962) i *Viatge a la Segarra* (1972). El volum corresponent a aquests tres viatges és el cinquè, publicat el 1991. Actualment, la resta de viatges a peu estan pendents de publicació en el marc d'aquestes obres completes.

casino i de la premonició del seu protagonista a l'hora d'apostar a la ruleta. A través d'una prosa austera i amb un argument escàs, l'escriptor reprén el món de ficció que havia abandonat en publicar *La collita del diable* el 1968. En el recull de contes, Espinàs retorna a la creació narrativa a través del material rutinari quotidià que li proporciona la realitat i que ell transforma per recrear-ho en forma de literatura. *Un racó de paraigua* té un eix vertebrador que, segons el propi autor, gira al voltant dels espais de la realitat.¹⁸¹ Observem, per tant, que continua combinant diferents activitats lligades al periodisme¹⁸² i la literatura catalanes i que manté un ritme de producció constant, la qual cosa l'ha convertit al llarg dels anys en una figura indispensable en el panorama cultural i literari català.¹⁸³ En reconeixement a la seua tasca, l'any 2002 li va ser concedit el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes.¹⁸⁴

¹⁸¹ Joaquim Molas, "Pròleg" a Josep Maria Espinàs, *Una racó de paraigua* (Barcelona: La Campana, 1997). Per a Espinàs, aquests contes són "més rics en possibilitats d'interpretació", que no pas els contes publicats als anys cinquanta i seixanta. (Entrevista, 30-08-01).

¹⁸² Cal no oblidar tampoc que Espinàs col·labora amb TV3 i Canal 33 amb una llarga sèrie d'entrevistes televisives: *Personal i intransferible* (Canal 33); *Identitats* (TV3, 1984-1988); *Senyals* (Canal 33, 1989-1990).

¹⁸³ Ell mateix feia, en iniciar-se la publicació de les seves obres completes, un recompte de la ingent quantitat de literatura que ha anat publicant i les xifres parlen per elles mateixes: "Acostant-me ja a la seixantena de llibres publicats, i havent escrit i imprès unes vint mil pàgines..." Espinàs, *Pròleg*, a Espinàs, *I*, p. 10.

¹⁸⁴ El 10 de juny de 2002, Òmnium Cultural li va concedir el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes per la seua llarga trajectòria com a escriptor. Aquest premi té un gran prestigi dins del món literari català ja que s'ha concedit també autors com Espriu, Calders o Rodoreda.

3.2 La concepció de l'ofici

Espinàs és un escriptor polifacètic, convençut i incansable, com ja hem assenyalat anteriorment. Vegeu el perfil que el crític i estudiós Xavier Pla ha dibuixat d'Espinàs, en un llibre dedicat a Simenon, un dels novel·listes més llegits i admirats pel nostre autor:

Però, curiosament, el concepte que no tenia entrada a *Inventari de jubilacions* era el de «novel·la». De jove, Espinàs va començar publicant bones novel·les. Es va interessar per l'existencialisme, per la novel·la nord-americana i la policíaca. Les seves novel·les van agradar a lectors i a crítics, van ser traduïdes, van guanyar premis. Però, de cop, l'escriptor que primer havia abandonat la poesia, va creure arribada l'hora d'abandonar la novel·la. Com si la ficció hagués de deixar pas al periodisme, a la cançó, als llibres de viatges i de cafès, als relats autobiogràfics. Convençut que la vida és un procés continu de substitucions que obliga l'escriptor (i la persona) a desprendre's progressivament d'allò que ja ha aconseguit o d'allò que l'avorreix o el cansa. Com si hagués decidit adaptar la «normal capacitat observadora de l'experiència» a les seves ambicions literàries. Els llibres de viatges, entesos en un sentit ben ampli (i prenent com a referents Josep Pla i Camilo José Cela), han acabat imposant-se com un dels seus espais narratius predilectes. Naturalment, Espinàs defuig l'exotisme i la novel·la d'aventures, perquè és conscient que l'aventura tant es pot trobar en una cambra, en un cafè de Barcelona o en uns grans magatzems, com en una comarca aragonesa de terra eixuta i grumollosa.¹⁸⁵

Com es pot veure, és un escriptor que acumula una vasta obra, que no pot haver estat creada d'altra manera que amb l'exercici persistent i continuat de l'ofici. Les pròpies paraules d'Espinàs ho confirmen: “la meva intenció ha estat sempre molt més modesta: exercir l'ofici d'escriure [...] no pas com una recerca de prestigi sinó com una recerca de plaer i d'identitat.”¹⁸⁶ Recentment, ha corroborat aquestes paraules al llibre *El meu ofici*:

Evidentment, jo no he estat ni sóc ambiciós, perquè ni com a escriptor ni com a persona no he sentit mai desitjos desordenats, i me n'alegro molt. Com a escriptor tampoc m'han

¹⁸⁵ Xavier Pla, *Simenon i la connexió catalana* (València: Editorial 3i4, 2007), p. 241. Vegeu el capítol íntegre dedicat a Espinàs, titulat “La jubilació del novel·lista Josep M. Espinàs” a les pàgines 240-244.

¹⁸⁶ Espinàs, Pròleg, a Espinàs, *I*, p. 10.

caracteritzat els «desitjos ardents», és a dir, no he sabut què era escriure ple de foc i de passió. Acostumo a escriure amb una certa serenor amb un punt d'autocrítica, i pensant que no faig altra cosa que la feina que m'agrada fer.¹⁸⁷

Aquestes paraules acaben de completar el perfil que hem anat dibuixant en l'apartat anterior i posen, una vegada més, sobre la taula, la voluntat de l'autor perquè no confonguem el seu paper d'escriptor —un ofici com qualsevol altre, segons la seua visió— amb el de geni artístic associat tradicionalment al conreu de la literatura. És evident, doncs, que el seu posicionament davant de la literatura és ferm i, que per sobre de cap altra cosa, l'escriptor està convençut que a còpia de treball i constància obtindrà els resultats literaris buscats.¹⁸⁸ Si repassem el que ja hem dit més amunt, veurem que, a banda de no considerar-se un intel·lectual i de no creure que això siga una condició indispensable per dedicar-se a la literatura, Espinàs tampoc concep la literatura com una tasca a la qual calga dedicar-s'hi en un estat d'inspiració determinat, sinó més bé al contrari. En aquest sentit, incloem ací les paraules de Vicent Simbor que demostren la dedicació perseverant a l'escriptura, com qui es dedica cada dia a fer exercici, i que confirmen aquesta idea:

Josep M. Espinàs esdevé durant la dècada dels anys cinquanta el nostre narrador del realisme social —entès ara en sentit ampli—, gràcies a una activitat creativa gairebé frenètica que es tradueix en els 9 llibres publicats des de 1954 fins al 1959, als quals en van seguir 3 més des de 1960 fins a 1968, encara que l'últim publicat, la novel·la *La collita del diable*, era de redacció molt anterior, del gener de 1961.¹⁸⁹

Aquest compromís inicial amb la novel·la fou ben prematur i, si no, veiem el que el mateix Espinàs declara a propòsit d'aquesta dèria seua de l'escriptura, i que no ens deixa dubtes a propòsit de la seua vocació literària:

¹⁸⁷ Espinàs, *El meu ofici*, p. 24.

¹⁸⁸ Simbor en subratlla el compromís ètic: “[...] una persona preocupada per mantenir a nivell d'actuació personal una trajectòria pròpia i coherent contra l'alienació difosa des del règim franquista. I sobretot sensible i abnegat en el compromís nacional, irrenunciable, amb la lluita específica per la reivindicació de la llengua.” Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 144.

¹⁸⁹ Vicent Simbor, “Josep M. Espinàs, escriptor compromès”, p. 409.

Recordo que a setze anys em llevava a dos quarts de sis del matí per escriure de sis a vuit. Després, sempre m'ha xocat una mica quan algú diu que no té temps per a escriure [...] Si ets capaç d'escriure de sis a vuit, això vol dir que de debò vols escriure.¹⁹⁰

Fer de l'escriptura una professió no era gens fàcil d'aconseguir en els moments en què Espinàs comença a escriure, per tant va haver de combinar la seua vocació amb altres activitats que li van permetre viure sense haver de recórrer al seu ofici d'advocat,¹⁹¹ per això es va posar a col·laborar activament en el setmanari *Destino*. Aquest fet no li impedeix, però, de produir una sèrie de novel·les que s'erigiran enmig del buit narratiu de la postguerra i que, a més a més, intentaran reflectir la modernitat d'unes influències que eren o havien estat significatives en la literatura europea i nord-americana de l'època.¹⁹²

Una altra de les fonts inqüestionables d'influència per a Espinàs són evidentment les seues lectures, i és significatiu d'apreciar quins són els autors que anomena quan es refereix a aquest aspecte de la seua formació: “Ja t'he dit que llegia molt irregularment. En un moment determinat em va fer força efecte la novel·la nord-americana, Hemingway, Steinbeck...”.¹⁹³ Ens està remetent al model objectivista americà que després aplicarà amb variacions a les seues pròpies novel·les. Tal com hem vist més amunt també, l'autor insisteix en la seua qualitat d'autodidacta, i això el converteix en la imatge exacta del prototípic escriptor del realisme social. Considerem important assenyalar que aquest tipus d'escriptor comença la seua tasca literària després de la Guerra Civil i que s'hi ha de dedicar amb més voluntat que possibilitats, ja que els recursos al seu abast en relació a la literatura i la cultura són en aquells moments molt limitats. Les influències literàries arriben de manera incompleta i l'autor disposa d'unes publicacions de

¹⁹⁰ Jordi Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, p. 23.

¹⁹¹ El 1949 es llicencia en dret i exerceix fins el 1955, any en què entra a treballar a l'editorial *Destino*, la qual cosa li permet concentrar-se en el món literari. Vegeu el que diu Marfany respecte a la necessitat de col·laborar en la premsa periòdica: “Malgrat el seu títol d'advocat, aquest barceloní, nascut el 1927, té vocació d'escriptor professional i, com a tal, no té més remei que col·laborar a la premsa”, Joan-Lluís Marfany, “El realisme històric”, p. 222.

¹⁹² El fet de formar part de l'escàs circuit literari de la postguerra col·locava Espinàs en una posició gairebé privilegiada: “Com a novel·lista recollí l'herència general que arribava del cinema italià [...] Espinàs col·laborava a *Destino* i era membre del jurat del premi Nadal. Per força li havien d'arribar unes referències que eren dominants en les lletres veïnes i, més encara, en l'estratègia d'un premi que, títols canten, acomboïa la línia feble que va del neorealisme al realisme històric”, vegeu Isidor Cònsul, “En la dinàmica del realisme històric”, *Avui*, 9 de desembre de 1990.

¹⁹³ Jordi Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, p. 26.

crítica literària bastant minses i parcials per poder reconstruir i interpretar què passa a fora de les nostres fronteres. Tot i això, veiem el que comenta Triadú respecte a la circulació de noves idees sobre la novel·la:

Justament, Josep M. Espinàs s'inicia en la literatura en uns anys en què entre gent de lletres, joves universitaris (ell ingressa a la universitat l'any 1944, a disset anys) o els ambients afins s'amplien els coneixements sobre els models de novel·la europeus i nord-americans que de temps, en les cultures dels països lliures, eren valors adquirits, dels quals, per tant, l'escriptor que començava no solia prescindir.¹⁹⁴

Una altra de les influències essencials del jove Espinàs són les novel·les i, en general, la concepció literària simenoniana:

Les primeres novel·les d'Espinàs, amb la seva presència mínima d'elements, la seva habilitat i senzillesa narratives, amb aquests personatges que s'enfronten al propi destí, recorden moltes obres de Simenon, i així ja ho va fer explícit, parlant del llibre *La trampa* (Barcelona: Albertí, 1956) el mateix Manuel de Pedrolo. Simenon va ser una de les lectures preferides d'Espinàs en la seva joventut. Així es mostra també, per exemple, des de les pàgines del setmanari *Destino*, on Espinàs va començar a col·laborar amb l'encàrrec d'informar puntualment de les novetats editorials.¹⁹⁵

L'estudi aprofundit d'aquestes i d'altres influències i del pes que representen dins de l'obra narrativa d'Espinàs està encara per realitzar. En qualsevol cas, però, hem d'afirmar que l'èxit de la seua producció narrativa dels anys cinquanta i seixanta obeeixen al fet de combinar la novetat, l'oportunitat i la qualitat, sense oblidar el context històric i cultural en què ha estat generada.

L'opinió d'Espinàs sobre les seues novel·les no deixa de ser crítica, sobretot, amb el distanciament temporal, però l'autor reconeix la indubtable funció revitalitzadora que va aconseguir amb aquesta producció:

¹⁹⁴ Joan Triadú, Introducció, a Espinàs, *I*, p. 30.

¹⁹⁵ Xavier Pla, *Simenon i la connexió catalana*, p. 243. Xavier Pla fa referència al capítol que Pedrolo va escriure sobre la narrativa d'Espinàs i que va publicar l'editorial Selecta dins del volum *Cita de narradors*, l'any 1958. El capítol es titula "L'Espinàs a passos comptats". Jordi Sarsanedas, Maria A. Capmany, Manuel de Pedrolo, Josep M. Espinàs, Joan Perucho, *Cita de narradors*, (Barcelona: Selecta, 1958).

En aquest país, en un moment determinat, els meus llibres han fet que una certa gent tingués una novel·la en català a les mans, una novel·la escrita en un *llenguatge planer*, que interessava pel tema, que es feia llegir fins el final. I això ho trobo positiu, però no estic enamorat dels llibres que he fet.¹⁹⁶

I aquest convenciment fa que repetisca la mateixa opinió anys més tard en una segona entrevista, també a *Serra d'Or*.¹⁹⁷ La dinàmica espinasiana es basa, doncs, en el treball constant i la producció ininterrompuda per poder contribuir al redreçament novel·lístic d'una literatura catalana condicionada per les circumstàncies històriques. Les provatures novel·lístiques d'Espinàs acaben tenint una bona acceptació entre el públic i la crítica i demostren una preocupació conscient per les tendències de la literatura occidental. La predilecció de l'escriptor per un tipus determinat de novel·la, juntament amb la facilitat d'accés a unes determinades literatures (per exemple, la francesa) determinen les línies més significatives de la seua producció narrativa i representen un determinant aire de renovació dins de l'escassa producció novel·lística catalana dels anys cinquanta, sobretot.

“La novela catalana de hoy necesita una fuerte inyección de vitalidad, de vitalidad más humana que literaria.”¹⁹⁸ Aquestes paraules d'Espinàs, ja citades al segon capítol, i publicades a les pàgines de *Destino*, demostren la preocupació de l'autor i el seu interès pel gènere novel·lístic. Espinàs estava subratllant un problema que era sabut i acceptat per tothom qui estiguera relacionat amb la literatura catalana. L'autor no demana una novel·la amb cap aspiració de grandesa, sinó més aviat al contrari, una novel·la modesta i senzilla que puga encoratjar els lectors desentrenats de la postguerra. El més interessant de tot això és, precisament, que, com a crític, va donar uns consells sobre quina era la novel·la que calia al país, i que, després, ell mateix els va aplicar com a novel·lista. Anys més tard, i com ja hem vist més amunt, en parlar de les seues novel·les, ho fa amb molta modèstia i, fins i tot, amb escepticisme, ja que és conscient que ell va formar part d'aquest grup d'escriptors que van utilitzar la

¹⁹⁶ Jordi Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, p. 24. El subratllat és nostre.

¹⁹⁷ Marta Nadal, “Josep M. Espinàs: l'òptica de la diversitat”, *Serra d'Or* (febrer de 1990), 10-14 (p. 11).

¹⁹⁸ Vegeu la nota 99, al capítol 2.

senzillesa expositiva per construir un determinat tipus de novel·les d'allò més
convenients per a la literatura catalana de la postguerra.

3.3 El model novel·lístic: sota el signe del realisme objectivista

De l'Espinàs escriptor en qualsevol de les seues vessants, sempre se n'ha destacat la capacitat d'observació, qualitat que, ell ha rendibilitzat per exercir primerament la professió de novel·lista i, després, i fins als nostres dies, la de periodista. Considerem molt oportunes les següents paraules de Triadú:

En les seves qualitats o condicions, Espinàs té el do de l'observació, fet indubtable i obvi i que, amb tota la raó, fou remarcat des d'un principi en comentar les novel·les i els contes, però això sí, donant a *entendre que n'era la causa*.¹⁹⁹

Espinàs es concentra en la realitat que té al davant, d'on treu tant la matèria narrativa per a la ficció com per als articles. És per això que totes les seues novel·les estan determinades per aquest fet quant a personatges, ambients, temps, etc. Espinàs ho diu ben clarament: “El que m'interessa és el present de la meua gent i del meu país, i m'apassiona veure que aquest present és ple de possibilitats i de sorpreses”.²⁰⁰

El perill d'observar tan de prop aquesta realitat era evident, encara més per a l'Espinàs. A grans trets, la realitat social de l'època estava marcada pel record traumàtic de la guerra, per les penúries econòmiques de la postguerra i per un règim autoritari i repressiu.²⁰¹ Hauria estat gairebé impossible de descriure i analitzar aquesta realitat sense prendre partit d'una o altra manera. A més a més, sobre l'escriptor, suposadament requeia una espècie de deure moral que condicionava totalment la seua producció. Vegem, però, què respon el mateix

¹⁹⁹ Joan Triadú, Introducció, a Espinàs, *I*, p. 24. En la mateixa línia apuntem els comentaris següents sobre l'obra d'Espinàs: “Les seves sempre són reflexions encertades sense deixar de ser personals, amb una insòlita capacitat per subratllar al lector comú el matís, el gest que li farà comprendre millor una situació, una reflexió”, Agustí Pons, “Espinàs, Josep Maria”. El subratllat és nostre.

²⁰⁰ Joan Triadú, Introducció, a Espinàs, *I*, p. 23. El mateix Triadú, més endavant exposa la seua opinió sobre el tipus de novel·les que necessitava la literatura catalana: “també en calien de les que afronten la realitat immediata, la de l'entorn quotidià del novel·lista i el majoritari dels seus lectors”, (p. 23).

²⁰¹ Vegeu aquesta afirmació: “Aquest tipus de novel·la, normal a les literatures veïnes, havia de descobrir en una societat desfigurada, una realitat present que malgrat viure en una situació anormal, havia d'ésser descrita *normalment*”, Joan Triadú, Introducció, a Espinàs, *I*, p. 23.

Espinàs sobre la seua pròpia obra, des de la distància, a la pregunta sobre l'existència o no d'intenció crítica en les seues novel·les:

Jo el que pretenia era entendre la realitat, identificar-la, dibuixar-la. La nostra societat estava molt emmascarada, aleshores, en el paper imprès. Ni els diaris ni les revistes no parlaven de la societat real [...] Quan t'imposen una falsificació vas a buscar, a descobrir la realitat, com a defensa. És per això que les novel·les que vaig fer són, en general, realistes. Era important que els lectors de prosa catalana descobrissin en les novel·les el seu propi món i la seva pròpia societat.²⁰²

De fet, en aquesta mateixa entrevista, l'autor s'autodefineix com un escriptor realista. Podríem dir, doncs, que no hi ha una intenció crítica premeditada sinó la intenció de suplir una mancança endèmica de la societat de la postguerra dirigida per una dictadura repressora. És significatiu que Espinàs esmente la hipocresia dels mitjans de comunicació, ja que existeix la tendència a qualificar algunes de les novel·les d'aquesta època com a cròniques periodístiques novel·lades.²⁰³ Aquest qualificatiu té a veure directament amb l'estil de les mateixes novel·les, lligades en major o menor mesura a l'objectivisme, o a les diferents interpretacions que se n'havien fet.

Una de les premisses bàsiques del periodisme informatiu és precisament la necessitat de transmetre la informació de què es disposa amb la màxima objectivitat. Les tècniques de narració objectiva també demanaven l'eliminació de la funció ideològica del narrador, que tradicionalment havia fet i desfet al seu gust. El narrador esdevé per tant un mer transcriptor d'una única realitat, la que ell mateix té davant dels ulls, una realitat, però, que sovint és la realitat més humil, la més grisa, la més deprimida. Vegem el que diu Simbor a propòsit de les paraules d'Espinàs que tot just acabem de citar i de la intencionalitat, que no arriba mai a “la pretensió de descriure la realitat des d'un plantejament de lluita de classes, sinó tan sols de mostrar amb total veridicitat «une tranche de vie», centrada, això sí, en la majoria de les seues obres en ambients humils”.²⁰⁴ D'una banda, doncs,

²⁰² Jordi Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, p. 25.

²⁰³ És important assenyalar que trobem la mateixa descripció sobre la novel·la d'Estanislau Torres, *La derrota*: “Simplement el novel·lista ens en facilita la crònica, (de la Guerra Civil)”. Joan Triadú, “Sobre el novel·lista Estanislau Torres”, *Serra d'Or* (maig de 1966), 53-55 (p. 55).

²⁰⁴ Simbor, “Josep M. Espinàs, escriptor compromès”, p. 411.

trobarem una realitat molt determinada en les novel·les que analitzarem, on predominaran, precisament aquests ambients humils i grisos, i, de l'altra, la manera a través de la qual se'ns presenta aquesta realitat.

La tècnica objectivista de la narració ha estat considerada durant molt de temps com una part significativa del moviment literari del realisme social, tanmateix els últims estudis crítics demostren més aviat el contrari. Vegem novament l'opinió de Simbor, una de les veus que va en aquesta direcció: "I jo mateix crec haver demostrat en un altre treball com també en la narrativa del realisme social català l'objectivisme en l'autèntic sentit, vull dir el *behaviourisme* o conductisme és rarament seguit."²⁰⁵ Veiem, per tant, que la tècnica objectiva de la narració, per la qual el narrador és comparat a una càmera cinematogràfica, que transcriu únicament la realitat que *veu*, sense afegir ni treure res, és un repte difícilment plasmable a nivell narratiu, i no només per al nostre autor:

El realisme compromès es defineix, com ja sabem, per ajustar-se a un model caracteritzat pels elements de la història, car el famós i suposadament determinant objectivisme, per exemple, és moltíssim més suggerit pels crítics i les estudiosos que no utilitzat pels escriptors. Com tot seguit comprovarem, només uns pocs relats empraran la tècnica objectivista o conductista en sentit estricte, igual que el model íntegre defensat per Sartre.²⁰⁶

Per tant, Simbor desmunta la teoria que lliga l'objectivisme, com a tècnica narrativa, a la narrativa del realisme social i afegeix que n'hi ha autors que l'usen en alguna ocasió fins a les darreres conseqüències però que se situen lluny de l'etiqueta del realisme històric: "El famós objectivisme ningú no l'utilitza en la literatura catalana com Pedroló a *Totes les bèsties de càrrega*, com ja he advertit."²⁰⁷ En canvi, i en relació a l'Espinàs, Simbor comenta, per exemple, que en una de les novel·les on aconsegueix una certa sensació d'objectivitat, com és *Combat de nit*, l'autor no s'està de mostrar-nos l'interior dels personatges, però: "la sensació d'objectivitat és originada simplement per la renúncia a utilitzar cap

²⁰⁵ Simbor, "Josep M. Espinàs, escriptor compromès", p. 405. L'altre article al qual es refereix l'autor és el que ja hem citat, "La narrativa del realisme social", publicat a la revista *Caplletra*, número 28.

²⁰⁶ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 111.

²⁰⁷ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 133.

funció extranarrativa i en especial la ideològica o digressiva, la més significativa.”²⁰⁸

Deixant de banda el pla creatiu espinasià, cal que ens fixem en el pla tèoric i en el seguiment que l'autor que ens ocupa poguera tindre sobre les noves teories publicades per Castellet, coetani seu. És evident que Espinàs en qualitat de crític de *Destino* —publicació que com hem vist va difondre les diferents opinions de l'època al voltant dels temes formals i tècnics de la novel·la—, com a jove escriptor, i després de passar per la universitat, estava totalment al corrent de tots aquests temes.²⁰⁹ En la nostra opinió, doncs, Espinàs va incloure a la seua vessant de novel·lista una preocupació formal i tècnica, però sense oblidar altres aspectes essencials en el seu corpus novel·lístic. L'anomenada tècnica objectivista és, per tant, rellevant per a apropar-se a l'obra de l'autor, i ho és en la mesura que representa un dels punts que genera un debat al voltant de la forma de la novel·la i dels seus propis límits, precisament durant els anys en què Espinàs comença a escriure.

²⁰⁸ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 99.

²⁰⁹ Cal no oblidar que Espinàs fa la ressenya a la revista *Destino* de “El I Coloquio Internacional de Novela, en Formentor”, 1139 (juny de 1959), 13-15. En aquest col·loqui, al qual assistiren autors com Robbe-Grillet, Italo Calvino, Camilo J. Cela o el mateix Castellet, es debateren els temes clau del realisme social: el paper del novel·lista dins la societat, la realitat com a motiu literari.

3.4 Anàlisi de les novel·les

La producció narrativa d'Espinàs representa només, i com ja hem apuntat anteriorment, una part inicial del que serà la totalitat de la seua obra —que avui en dia encara està en construcció.²¹⁰ En aquest apartat que segueix volem dur a terme una lectura global de les novel·les i les novel·les curtes que l'autor escriu majoritàriament als anys cinquanta. Estem davant d'un període en què destina gran part dels seus esforços a la producció narrativa de ficció, per, com ja hem vist, contribuir a compensar les mancances que patia la literatura catalana en aquell moment. Tot i que el mateix Espinàs confessa: “jo no tenia cap intenció de fer allò que podríem dir-ne un corpus literari. No l'he tinguda mai aquesta intenció.”²¹¹ És evident, però, que, una vegada feta la lectura global d'aquesta producció narrativa, trobem una sèrie de paral·lelismes entre elles, pel que fa a diferents aspectes, que les converteixen en una peça cabdal del panorama literari de l'època i que mereixen ser tingudes en compte. Fixeu-vos, per exemple, en les paraules de Simbor, després de fer un repàs a la producció narrativa d'aquells anys: “Quasi podríem dir que, quan s'incorporen els altres companys a un camí que pràcticament havia obert ell sol en català, ell emmudeix.”²¹² Com afirma, Simbor, l'autor, amb posterioritat, només ha produït una altra novel·la i ha confessat, respecte a aquest fet: “mai no em va passar pel cap que jo seria un novel·lista tota la vida.”²¹³ Tot i això, la importància, de la seua tasca narrativa és indiscutible. En l'apartat anterior, havíem assenyalat aquesta dedicació que pot semblar, fins i tot, abnegada a l'ofici. Però, tot i aquesta possible impressió inicial, cal tenir en compte, com afirma Jaume Aulet, que “a allò que s'avança és a la

²¹⁰ Pensem que, a banda de la col·laboració diària ja esmentada al diari *El Periódico de Catalunya*, continua publicant llibres de viatges a peu, entre d'altres. Recentment, seguint amb la línia memorialística que l'autor no ha deixat de conrear, sobretot, en els anys de maduresa vital, Espinàs ha publicat el volum *I la festa segueix. Com un autoretrat*, (Barcelona: La Campana, 2009). Aquest últim treball completa la visió del món de l'escriptor des de la vellesa i la consciència que tot el temps que està vivint des de fa uns anys és un temps robat a la mort, i així ja ho constata a *Temps afegit* (Barcelona: La Campana, 2001). Paral·lelament, aquesta mateixa editorial ha publicat el volum *L'última fira de Salàs*, on Espinàs recull en un ampli reportatge la celebració d'aquesta fira de bestiar que va publicar al seu moment a la revista *Destino*.

²¹¹ Jordi Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, p. 24.

²¹² Simbor, “Josep M. Espinàs, escriptor compromès”, p. 409.

²¹³ Coca, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, p. 24. La novel·la més recent és, com ja hem assenyalat, *Vermell i passa* (Barcelona: La Campana, 1992).

moda d'una novel·la que serà vista com a convenient, moderna i normalitzadora".²¹⁴ Per tant, ens hem de plantejar l'obra d'Espinàs no com a mostra d'una excepcionalitat literària, sinó com l'inici d'un camí cap a la normalització narrativa:

D'alguna manera, en aquell moment Espinàs pot ser vist com a model al dia d'escriptor «normal» (en el sentit de «normalitzat»). Ho avalen una sèrie de motius, tots ells complementaris: empra recursos tècnics considerats moderns i, si convé, els deixa a flor de pell perquè l'ús sigui ben palpable; tracta temes dels que convencionalment poder ser consdierats d'«ara»; vol arribar a un nombre ampli de lectors mitjançant un llenguatge funcional i sobri; publica amb constant regularitat; aspira a la professionalitat; i no vol donar una imatge de resistencial ni de transcendent (tampoc no hem d'oblidar, és clar, la seva formació entre els col·laboradors de *Destino*).²¹⁵

D'una manera semblant i també contundent, comenta Joan Triadú, al pròleg a les obres completes d'Espinàs aquesta voluntat normalitzadora i la dificultat intrínseca que això comporta:

Si tornem, però, per cloure aquestes referències al context històric dels inicis de l'obra narrativa de J. M. Espinàs, al 1951, temps en què encara una bona part de la producció novel·lística radica a l'exili o tot just en torna, veiem tot seguit que si calien tota mena de novel·les —històriques, evasives, poètiques, mítiques, psicològiques, etc.— i les tinguérem, també en calien de les que afronten la realitat immediata, la de l'entorn quotidià del novel·lista i el majoritari dels seus lectors. Aquest tipus de novel·la, normal a les literatures veïnes, havia de descobrir, en una societat desfigurada, una realitat present que malgrat viure en una situació anormal, havia d'ésser descrita *normalment*. Això era difícil molt més que cap problema lingüístic, i és el que assolí de fer, en novel·les i narracions, Josep Maria Espinàs.²¹⁶

El fet que la producció narrativa de ficció d'Espinàs es concentre en un determinat període de temps, que siga tan fructífera i solitària i que incorpore les últimes tendències tècniques i temàtiques fan ineludible un acarament crític.

²¹⁴ Jaume Aulet, "Realisme i models narratius en el conte català dels anys seixanta", eds. A. Bernal i C. Gregori, dins *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002), 327-351 (p. 340).

²¹⁵ Jaume Aulet, "Realisme i models narratius en el conte català dels anys seixanta", p. 340.

²¹⁶ Triadú, Introducció, a Espinàs, *I*, p. 23.

A continuació, doncs, ens ocuparem de les novel·les, incloent-hi les que ell designa com a novel·les curtes i tractarem d'esbossar una per una i d'una manera molt succinta, les línies de lectura futures, que hauran de ser desenvolupades en un estudi més exhaustiu que incloga també la producció contística.²¹⁷

Tenint en compte l'ordre d'escriptura, començarem amb la novel·la *Dotze boomerangs* (1954). Hem de dir que aquesta novel·la té com a fil conductor una sèrie de personatges que van i tornen de la festa d'aniversari de nocces d'una família acomodada de Barcelona, els Sàbat. La narració es construeix a partir de les reflexions i diàlegs dels personatges tant en el trajecte d'anada com en el de tornada d'aquesta festa. Simbor la sintetitza de la manera següent:

La novel·la és un retrat de la Barcelona de la postguerra a través de dotze històries viscudes per personatges representatius dels diversos segments socials. El narrador, com serà habitual en les obres posteriors, denuncia les desigualtats econòmiques i socials i s'introdueix en l'interior de cada personatge per ajudar-nos a comprendre les causes últimes del seu comportament. Fins i tot el model de referència simenonià és més que plausible en un altre component no gens inhabitual en la narrativa espinasiana: la intriga i el suspens (en aquest cas per saber a qui han anat a detenir els dos policies.)²¹⁸

Com veiem en aquest fragment que acabem de citar, Simbor ja posa l'èmfasi en allò que per a ell és un dels eixos de la producció d'Espinàs i que és la crítica neorealista, és a dir, la denúncia més o menys explícita de les injustícies socials i de les diferències econòmiques. Per altra banda també comenta que l'altre eix vertebrador del narrador serà el que ell anomena "el realisme psicològic de la condició humana",²¹⁹ lligat, com és obvi a l'existencialisme, però també a la novel·la simenoniana.

²¹⁷ Ho farem així per les limitacions d'espai d'aquest treball. Ens ocuparem dels seues novel·les i del que ell qualifica també com a novel·les curtes. En l'annex d'aquest treball, hem inclòs les dates d'escriptura i les de publicació de totes les novel·les, curtes o no, que analitzarem.

²¹⁸ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p.152.

²¹⁹ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p.152.

Dotze boomerangs destaca per la seua estructura.²²⁰ El narrador aconsegueix fer-nos variar l'atenció d'uns personatges a uns altres, els quals, aparentment, només tenen una cosa en comú, que podríem considerar com la gènesi o el motiu de la novel·la, i és l'assistència a la celebració de les noces d'argent dels Sàbat. Aquesta festa, que aglutina tots o quasi tots els personatges de la novel·la, a més a més, queda elidida de la narració, i només en reconstruïm els fets a partir del que ens conten els mateixos personatges. Pensem, però, que aquesta celebració, que en un primer moment ens pot semblar fins i tot com una simple excusa per a la construcció d'una novel·la amb una ambició simplement tècnica, ens proporciona la clau temàtica del llibre. Les bodes d'argent dels Sàbat representen la commemoració de tot un procés vital que, en aquest cas, té com a protagonista la vida matrimonial, la vida en parella. Així, allò que ha estat concebut com un motiu de reunió, unió i diversió, esdevé per als personatges assistents, i per diferents raons, el punt de partida que els farà reflexionar sobre les pròpies vides, això sí, amb un grau d'aprofundiment variable, relacionat amb el caràcter i les circumstàncies de cadascú.

Dotze boomerangs està organitzada segons el moviment d'un boomerang i que fa un recorregut d'anada i un de tornada, dins del qual trobem de manera simètrica la subdivisió en capítols que donen veu a diferents personatges. Entre un trajecte i l'altre trobem el capítol de "la festa del dissabte" que ens mostra el que passa en un bar proper a la casa dels Sàbat i ens deixa la incògnita dels esdeveniments de la festa que el lector ha estat esperant durant tot el trajecte d'anada.²²¹ Aquesta novel·la està construïda, per tant, sobre la base d'una estructura fixa i predeterminada que li atorga una bona part de la seua originalitat. L'estructura novel·lística, en aquest cas, queda al descobert i no pot ser obviada,

²²⁰ També ho afirma Simbor en parlar d'aquesta novel·la: "Però de tots els elements renovadors de la novel·la, no hi ha dubte que el més impactant és l'estructura, aquella estructura «radial», com la batejava Pedroló. En realitat ens trobem davant d'un intent encara tímid, consolidat en obres posteriors, d'introduir una de les peces clau en la revolució estructural de la novel·la del segle XX: el muntatge en paral·lel o visió contrapuntística." Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p.158.

²²¹ Per a Simbor aquesta és una característica que ens fa recordar els referents literaris espinasians, com són Simenon i Greene. Aquest crític l'anomena "el model de la novel·la d'enigma". Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p.156.

ja que organitza el material narratiu al voltant de les seues directrius. Vegem què comenta Pedrolo a propòsit d'aquest aspecte de la novel·la:

Estructurada segons una tècnica que podria qualificar-se de radial, i de la qual no conec cap altra mostra a casa nostra (però sí el precedent aproximat d'un llibre que ha fet fortuna, "Estació Victòria, a dos quarts de cinc", de Cecil Roberts), tota l'obra convergeix en un punt central —la festa dels Sàbat, que celebren llurs noces d'argent— que ens serà hàbilment escamotejat.²²²

A *Dotze boomerangs*, l'estructura afavoreix una mirada calidoscòpica sobre una mateixa realitat: la construcció d'una novel·la amb les vivències, les visions i les percepcions dels diferents personatges que assisteixen a una mateixa festa. Així, cadascun d'ells ens conta quins són els motius que l'uneixen amb una parella protagonista que no apareix mai directament a la narració. D'una banda, el lector recollirà la superposició de referències creuades que van donant-se sobre els Sàbat i també a propòsit de la resta de personatges, per reelaborar, posteriorment, una nova versió de tots ells, que conformarà, en última instància, llur realitat literària. Per altra banda, i a través d'aquest mosaic de visions particulars, el lector també tindrà accés a una mostra variada i, fins i tot, representativa de la societat de l'època. La suma de les mirades, de l'anàlisi i dels sentiments d'aquests dotze boomerangs són el resultat de la voluntat d'un autor que confia en l'eficàcia literària d'un procediment que reformularà i utilitzarà posteriorment en novel·les posteriors, com *Tots som iguals* o *L'últim replà*. Destaquem, per tant, la voluntat de perspectivisme i la necessitat de contar la realitat d'una manera diferent.

En el viatge d'anada cap a la festa, els personatges són presentats i amb ells el seu entorn vital i familiar. Trobem afirmacions com per exemple les de la pianista i cantant de la festa, Mary Ollé, sobre la qual se'ns comenta: "Ara, Mary arriba a casa seva i tot li és igual. No pregunta res, ni li interessa res. Allí només saben parlar de la feina o del futbol. Per això es tanca a la seva habitació sense dir

²²² Pedrolo, "L'Espinàs a passos comptats", p. 128. També Joan Lluís Marfany fa referència als paral·lelismes estructurals d'aquesta novel·la amb la d'Aldous Huxley, *Point Counterpoint*, o a la novel·la de Luis Romero, *La noria*. Marfany, "El realisme històric", p. 230. No sembla, per tant, una coincidència atzarosa que Huxley aparega en la novel·la com a lectura d'un dels personatges. Espinàs, I, p. 125.

paraula. Quan està molt optimista acostuma a respondre al seu germà”.²²³ Un altre dels personatges, amic del fill dels Sàbat, també reflexiona en veu alta sobre la seua família:

—Els tindrà —afirma Bramgroffer—. Sempre passa el mateix. No s’estima com cal la influència dels avis. El meu va morir de gana en un poblet d’Àustria. Literalment de gana. El meu pare fou enginyer naval i morí en el cuirassat més gran de la marina alemanya. Quaranta músics van tocar l’himne per ell. Ara, mireu-me a mi.²²⁴

Aquests són alguns dels exemples del desencís existencial que acompanyen tots i cadascun dels personatges que es dirigeixen cap a la festa, des del germà de l’amfitrió, que va deixar la seua vida de ciutadà acomodat en perdre la seua esposa, fins a l’amic de la família, Martí Foix, que es lamenta de la seua relació frustrada amb l’Elisa Sàbat o el senyor Víctor Mercadé, que té problemes econòmics greus. Tots hi passen en el viatge d’anada cap a la festa les seues cabòries i la seua infelicitat. Que el rerefons amarg és present a la novel·la és evident. Manuel de Pedrolo, que fa una anàlisi gairebé immediata de les novel·les del seu coetani en un llibre que constitueix una referència ineludible en aquest treball, li dedica al nostre autor el capítol “L’Espinàs a passos comptat” dins el llibre col·lectiu *Cita de narradors*. Ací, Pedrolo afirma encertadament:

Apunta en aquesta obra un *pessimisme* —només cal gratar una mica l’aparent optimisme narratiu per a posar-lo al descobert— que arrenca, segons tota versemblança, no d’una concepció negativa de la vida sinó d’una arrel potser més superficial i contra la qual el propi autor intenta lluitar amb tot l’èxit que cal perquè la seva obra hagi estat sistemàticament mal interpretada: la insatisfacció.²²⁵

Si escorcollem les novel·les espinasianes, trobarem, entre el material narratiu, algunes afirmacions amb ressons descaradament filosòfics, sentències

²²³ Espinàs, *I*, p. 90.

²²⁴ Espinàs, *I*, p. 102.

²²⁵ En aquest llibre, cada autor analitza l’obra d’alguns dels altres coautors del llibre, ja que tots ells són novel·listes en actiu. Manuel de Pedrolo i altres, *Cita de narradors*, (Barcelona: Selecta, 1958), p. 132. El capítol “L’Espinàs a passos comptats” ocupa les pàgines 124 a 178. Juntament amb Pedrolo, hi participen Jordi Sarsanedas, Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Espinàs i Joan Peruchó.

que sovint són posades en boca del narrador i que ens arriben d'una manera oberta i planera. A *Dotze boomerangs* tenim, per exemple, la transcripció d'una citació que atribuïm a l'escriptor Aldous Huxley, i que diu: "Tu pots ser un home important, però la teva vida no ho és".²²⁶ També el narrador, referint-se a l'amo del bar on se centra la narració mentre se suposa que té lloc la festa dels Sàbat, ens comenta en la mateixa línia d'anàlisi vital: "Sí. Perquè ell no té cotxes, ni smokings, ni rams, ni aquestes coses, però també té un dissabte. Té un dissabte com els Sàbat. La resta no té importància."²²⁷ La tornada de la festa representa per als personatges el retorn, després del parèntesi festiu, a les pròpies vides i, per tant, a la infelicitat. En aquesta part de la narració, qualsevol expectativa de canvi és descartada i és per això que dins del desencís més general que acompanya la novel·la, la decepció és el sentiment que destaca en aquest viatge cap al no res.²²⁸

Com ganivets o flames (1954) ens conta la història d'Enric Martrat, un operari de la indústria farmacèutica, que cansat de la rutina i la misèria de la seua vida, decideix d'abandonar la feina i afegir-se a una banda mafiosa de contraban d'armes. La novel·la acaba amb l'assassinat del protagonista, per abandó de la banda. Aquesta obra, per tant, a diferència de l'anterior, segueix, pel que fa a l'estructura, el nexa causal-temporal que s'encarrega de donar sentit al material temàtic. Tal com ocorre també amb una novel·la posterior, *La trampa*, el narrador presenta vagament el personatge protagonista, per involucrar-lo immediatament en una intriga gairebé de novel·la policíaca i, a partir d'ací, acompanyar l'implicat fins a la fi de la situació plantejada.²²⁹ A diferència de l'estructura novel·lística, l'aspecte temàtic, però, guarda certs paral·lelismes amb la novel·la anterior, ja que

²²⁶ Creiem que la cita pertany a aquest escriptor ja que un dels personatges afirma estar llegint-lo darrerament; Espinàs, *I*, p. 128.

²²⁷ Espinàs, *I*, p. 150; Trobem altres exemples d'afirmacions semblants en gairebé totes les novel·les, vegeu per exemple aquesta que descriu en Josep Farreras, protagonista de *La Trampa*: "Sí, la seva vida era exactament això: un joc de petits ressorts que funcinaven d'una manera automàtica i coneguda." p. 475; o la que fa referència a Pere Jordana, en la novel·la *Tots som iguals*: "I tot això passa sense dubte cada dia, mentre ell s'està al despatx com mort. Com mort. Com mort. És exactament això." Espinàs, *Obres completes, volum 2* (Barcelona: Edicions La Campana, 1991), p. 220.

²²⁸ Voldríem incloure una frase que ens sembla que resumeix aquesta idea i que correspon als pensaments del senyor Albiet: "Li sembla que ha fet un viatge per un país remotíssim, on ha anat a buscar or i ha tornat més que amb les mans buides: plenes de decepcions." Espinàs, *I*, p. 154; o aquesta altra: "Bel Panzano ha conegut moltes vegades aquesta sensació d'ara. Aquesta buidor, aquest mal humor que la volta sempre que està de tornada. Miserables llocs, aquests d'on es pot tornar. Sempre s'acaba pensant que no valia la pena d'anar-hi." p. 213.

²²⁹ Pedroló, "L'Espinàs a passos comptats", p. 134.

hi apareix una interrogació obertament vital que porta el protagonista a prendre part en una sèrie de peripècies que conformaran com dèiem l'argument de l'obra. Aquesta novel·la pot considerar-se, per tant, l'aplicació en un sol personatge del que trobàvem a *Dotze boomerangs*, és a dir: el qüestionament de la pròpia existència a partir d'un fet circumstancial.²³⁰ Enric Martrat, el protagonista, representa el desencís, el desencant i la decepció existencials, en el moment vital de la maduresa. El lector pot contemplar la seua vida a través dels ulls del personatge i, evidentment, la visió que se'ns dóna, torna a estar marcada pel pessimisme que citàvem abans, en paraules de Pedrolo.²³¹ Allò que fa avançar la novel·la és, per tant, la necessitat de canvi, experimentada per Martrat. La següent cita considerem que és ben significativa, ja que resumeix el punt en què el protagonista s'adona que no vol continuar amb la vida que porta:

I el conyac, a poc a poc, encengué una petita bullidera dins del seu pit, i es proposà que cada dia prendria una bona copa de conyac i que la vida, a despit de tot, estava a les seves mans. I es sorprengué d'haver viscut ja trenta anys i de no haver-se adonat fins ara que no era ell home per anar comptant ampolles per a en Massó.²³²

Si la novel·la anterior estava marcada per un cert *glamour* a l'entorn d'una festa d'aniversari d'una família benestant, en aquesta segona novel·la això desapareix totalment, i l'ambient de misèria i grisor que envolta el personatge protagonista és el fet que, en la nostra opinió, desencadena aquesta necessitat de revolta i de fugida de Martrat. Només cal que ens fixem en la següent descripció de la casa on viu el protagonista:

I per primera vegada s'adona que aquella casa, una de les més antigues del barri, està com ofegada per les noves edificacions, que un dia l'arrencaran com un bolet al peu d'un

²³⁰ I així ho expressa Pedrolo quan resumeix la novel·la en aquestes paraules: "És la història d'un home ni massa estúpid ni massa llest que un bon dia creu descobrir-se qualitats de gran aventurer." Pedrolo, "L'Espinàs a passos comptats", p. 133.

²³¹ Tot i que Marfany ha assenyalat la influència de *L'Étranger* de Camus a l'hora de perfilar un personatge com el d'Enric Martrat i que posteriorment ha recollit també Vicent Simbor, aquest últim afirma que Espinàs confessa que no havia llegit l'escriptor francès abans d'escriure la novel·la. Marfany i Simbor, però, tornen a coincidir quan afirmen que l'empremta clara en aquesta narració guanyadora del Premi Joanot Martorell de Novel·la recau en Georges Simenon. Simbor fa referència també a Graham Greene. Joan-Lluís Marfany, "El realisme històric", p.224-225; Vicent Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 161.

²³² Espinàs, *I*, p. 240.

arbre. I que la cuina és fosca i que la sopa de peix s'hi farà sempre trista i pudent... I que en definitiva no li agrada la sopa de peix.²³³

Aquesta senzilla descripció, que encaixa perfectament dins dels paràmetres realistes, en els quals el mateix autor emmarca la novel·la, té una significació més enllà de la purament referencial. No és gens difícil d'apreciar, si tenim en compte que el mateix to descriptiu s'aplica al personatge de la dona de Martrat, a la seua feina o a la descripció de la botiga La Vallesana, on passa moltes estones.²³⁴ O per exemple amb aquesta simple percepció sobre el temps meteorològic: “Feia fred, un fred implacable. Les mans se li encarceraven al manillar. Aquí semblava fer més fred que als barris rics.”²³⁵ I just una mica més endavant i encara amb el tema del fred i de l'hivern el narrador deixa constància del clima de pobresa general: “En Quim del Bar Quim havia previst que plouria. Feia un hivern de debò, amb pluges, ventades i neus. Els diaris deien que morien no se sap quantes mils de persones de fred a l'any.”²³⁶

En aquest punt és interessant d'assenyalar la influència neorealista italiana en un sentit ampli. La definició que ens dóna Vicent Simbor encaixa perfectament amb la novel·la que ens ocupa. Segons Simbor, l'objectiu dels neorealistes és “mostrar «une tranche de vie» amb tota autenticitat, si bé és cert que aquesta realitat enfocada insistia en una mateixa zona social: la dels «morti di fame», en expressió d'Elio Vittorini en *Conversazione in Sicilia*”.²³⁷ En termes semblants

²³³ Espinàs, *I*, p. 248. Considerem també molt significatiu i en la mateixa línia el detall de la descripció que es fa dels seus pantalons mentre pedaleja sota la pluja: “La humitat li embevia els pantalons sargits, i la boina començava a pesar-li sobre el cap.” p. 238; en una de les novel·les posteriors, *Tots som iguals*, trobem una altra qüestió de detall també referent a la roba del protagonista i que és un indicador, com hem dit, de la pobresa material dels personatges novel·lístics espinasians. En Pere Jordana fa un repàs general a les camises que s'emportarà al viatge que està a punt d'emprendre: “La beige amb ratlleta fosca, que té el coll canviat i el sargit gros a la dreta, prop del segon botó i la blanca, la dels punys ratats.” Espinàs, *2*, p. 211.

²³⁴ La introducció de la seua dona a la novel·la es fa en els següents termes: “L'Enric sap que la Rosa li estarà rescalfant el sopar. Que la Rosa deu estar-se a la cuina, asseguda a la vella cadira de fusta, fent allò que fa sempre, allò que consisteix a no fer res: el cap cot i les mans entre els genolls. Una dona estranya, la seva dona.” Espinàs, *I*, p. 246.

²³⁵ Espinàs, *I*, p. 238.

²³⁶ Espinàs, *I*, p. 239.

²³⁷ Vicent Simbor, “La narrativa del realisme social”, p. 101. Amb posterioritat, Simbor ha aprofundit en la filiació neorealista d'Espinàs i ha confirmat aquesta teoria. Vegeu, per a aquesta novel·la, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 161. Ací l'autor afirma que ell la inclou en aquest corrent estètic ja que hi ha una important “presència de la problemàtica social”, a diferència, per exemple, de la novel·la curta i de temàtica semblant que és *La trampa*.

s'expressa Luis Miguel Fernández quan resumeix les característiques neorealistes de la narració espanyola de postguerra:

La primera consideración que puede hacerse es la de una actualidad que ofrece desvalimiento, derrota e inautenticidad. Los personajes de estas narraciones son desvalidos porque carecen de poder económico, de atención social y de conciencia de su alienación frente a un mundo hostil; pero también por su impotencia ante los grandes temas que les afectan: la soledad, el tiempo, la muerte [...] Son derrotados porque a lo anterior habría que sumar una herencia, la de la guerra, la cual gravita en toda la obra del grupo aunque no sea el tema principal más que en contadas ocasiones; y siempre con la conciencia de la derrota que implica, en la mayor parte de los casos, la ausencia de esperanza.²³⁸

La pobresa material que persegueix el protagonista de *Com ganivets o flames* és l'origen de la seua pobresa espiritual. El protagonista vol fugir de la misèria i de la mediocritat que l'envolta, però el camí que tria acabarà essent una errada fatal, que tampoc l'ajuda a desfer-se de la seua grisor existencial.

Hi ha també d'altres característiques en aquesta novel·la que deixarem només apuntades, com ara la voluntat de lligar la història a la contemporaneïtat. Així, per exemple, el narrador ens introdueix, integrades a la narració, alguns anuncis radiofònics, que Simbor anomena el recurs “del collage o *patch work*”, i que fan referència a botigues barcelonines de moda.²³⁹ Per altra banda, cal també assenyalar una constant que apareixerà també en altres novel·les seues i és la descripció física brevíssima que fa dels personatges. A *Com ganivets o flames*, l'Enric comenta que la seua dona és estranya i d'ell només sabem que duu “un cabell negre i una mica enganxós, pentinat endarrera”.²⁴⁰

La novel·la següent, *El gandul* (1955), és la història de Jaume Granell, un home de poble que, en morir sa mare, es trasllada a Barcelona per viure amb la seua germana, que treballa de portera en un bloc de pisos de l'Eixample. La

²³⁸ Luís Miguel Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, p. 134.

²³⁹ Hi trobem, per exemple, la referència a una coneguda casa de mobles i a una altra de roba per a la llar de Barcelona. Espinàs, 2, p. 266-267. Aquests anuncis són inserits en la llengua original, és a dir, en castellà. Simbor apunta a “l'esforç per traslladar al lector amb veridicitat a l'època històrica” i al fet que els mitjans de comunicació foren en aquesta llengua. Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 163.

²⁴⁰ Espinàs, 1, p. 247 i 248.

principal preocupació del protagonista és la de passar el dia sense fer res i la novel·la acaba amb la mort inesperada del personatge que amb aquesta acció *involuntària* es nega a acceptar l'oferta de feina que li fa un veí de l'escala. El protagonista d'aquesta novel·la curta està afectat per un dels set pecats capitals, la peresa, la qual cosa el duu a portar una vida que té com a únic objectiu la inactivitat més absoluta. Aquest estat, en les novel·les anteriors, prenia forma de rutina, en aquesta, la ganduleria no té un sentit moral sinó purament físic. Una vegada més, el to de la novel·la està amarat d'aquesta grisor vital dels personatges sense sortida, dels condemnats a la mediocritat, tal com ja hem explicat en referència a les novel·les anteriors. Allò que diferencia aquesta *nouvelle*, però, de les narracions anteriors, és la inconsciència, que sobre la seua pròpia vida té el personatge. Així, per exemple, trobem una citació tan reveladora com la següent:

Evidentment, després de la mort de la seva mare, ell havia començat a veure les coses clares. Per exemple que, desapareguda ella, tots els ulls de la gent de la casa el miraven directament a ell. Per exemple, que calia enfonsar i aixecar l'aixada a terra d'una manera prou contínua; que ja havia treballat prou, i que anava a fer cinquanta anys, i que els llestos se n'anaven a Barcelona.²⁴¹

En aquest sentit, ens sembla oportuna la reflexió que, a propòsit d'això, fa Xavier Vall quan diu: “tanmateix, l'abúlia, tan sols superada per la voluntat de no fer res, impedeix que tingui consciència del propi fracàs o, fins i tot, que pugui ser, pròpiament un insatisfet.”²⁴² Granell, a més, se'ns presenta com un personatge profundament ingenu i convençut dels seus propis actes, o almenys ho intenta, ja que, sovint, el narrador ens transmet el pensament del personatge en el moment en què reflexiona i prova de donar-nos una explicació per a la seua manera de fer.²⁴³ De vegades, la visió que el personatge té de les coses i que el narrador ens presenta és una visió tocada amb un punt de superioritat, fruit, d'altra banda, de la seua mateixa ignorància. Vegem, per exemple, aquesta cita: “Els llestos se

²⁴¹ Espinàs, 2, p. 15.

²⁴² Francesc Xavier Vall, “La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme” (Tesi doctoral inèdita, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990), p. 686.

²⁴³ Com a exemple més clar tenim el moment en què el personatge basteix una argumentació-justificació per tal de no haver d'acudir a l'entrevista de feina que li han proposat. Vegeu Espinàs, 2, p. 70-71.

n'anaven a Barcelona, i fins els qui no eren massa llestos, com la seva germana Antònia.”²⁴⁴ Simbor defineix el protagonista en els següents termes:

És un pobre que es nega a treballar i a integrar-se en el frenètic ritme de la societat actual. Una mena d'*outsider* doble, pel seu origen social i per al negativa a assumir una norma social bàsica de treball.²⁴⁵

En aquesta tercera novel·la, el personatge principal, poc idoni per protagonitzar cap trama d'acció, que cedeix en alguns moments l'espai narratiu als veïns de l'immoble on ell fa de porter. Amb Jaume Granell no ocorre, però, com amb els dos personatges principals de *Com ganivets o flames* o *La trampa*, en les quals el narrador no abandona mai o gairebé mai els seus protagonistes. A *El gandul*, i com si d'una casa de nines es tractara, trobem la radiografia dels habitants del bloc de pisos, tot i que aquest fet no rebaixa la condició de protagonista de Jaume.²⁴⁶ A banda d'això, però, també tenim la visió que del protagonista ens donen alguns dels seus veïns, com ara el fill gran de la senyora Bigues, en Josep el dependent:

Aquell home, el porter, s'ha endormiscat en la seva cadira, observa en Josep, el dependent. Té una burilla a la boca, i deu tenir-la-hi ja fa molta estona, perquè el tabac li ha anat caient damunt dels pantalons i entre els llavis només queda una mica de paper arrugat.²⁴⁷

El narrador fins i tot ens introdueix l'opinió o la impressió que, del mateix Jaume, té un noi que s'asseu a prop de la font on el protagonista va a buscar aigua. El noi

²⁴⁴ Espinàs, 2, p. 15. L'èxode rural és una constant en els personatges de les novel·les d'Espinàs, com fa Jaume Granell, també marxa cap a la ciutat, una vegada mort el pare, el protagonista de *Com ganivets o flames*, Enric Martrat. Més endavant veurem que aquesta situació es repeteix en una de les parelles que habiten un dels àtics de *L'últim replà*. I finalment, a *La collita del diable*, aquest serà un tema essencial en la novel·la.

²⁴⁵ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 164. Veurem que aquest outsider té algun punt en comú amb el protagonista de *L'home de la guitarra*.

²⁴⁶ Al capítol X trobem un repàs de tot el que fan els veïns de l'escala a l'hora de sopar. Espinàs, 2, 94-103. Per això, Simbor qualifica de “rusc humà” la novel·la. Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 164.

²⁴⁷ Espinàs, 2, p. 39. Unes pàgines més endavant, el veí del primer, en Mauri, també té una conversa amb en Jaume per poder determinar si és efectivament tan estúpid com li sembla: “Feia tres o quatre mesos que veia aquell home a la porteria. Ara havia arribat l'hora de comprovar la seva sospita [...] “És estúpid, en efecte”, defineix en Mauri, amb l'alegria de l'astrònom que havia afirmat deu anys endarrera: “Allà hi ha d'haver un planeta”, i resulta que hi és.” p. 41.

descriu tendrament la presència del Jaume: “Com aquell vellet que ara veu com s’acosta pel carrer d’Aragó amb el càntir a la mà [...] No és pròpiament un vellet; és un home petit amb cabell gris-blanc que se li escapa de la gorra.”²⁴⁸

En aquesta novel·la, però, tot i la diversitat de punts de vista sobre el personatge principal, la visió que en té el narrador, com a autoritat narrativa, marca sens dubte la percepció del lector. A l’inici de *El gandul*, justament en els primers paràgrafs, es produeix un fet del tot significatiu ja que el narrador se situa clarament per damunt de la narració mentre descriu el lloc on transcorrerà l’acció. A més a més, el narrador es distancia del personatge, ja que adopta una mirada d’allò més irònica i, de vegades, fins i tot compassiva respecte al gandul. Observem, per exemple, aquest paràgraf:

Els diumenges no l’irrita tant l’Enric. Potser perquè el noi porta el vestit blau marí i la corbata vermella i s’ha posat fixador al cabell, i el *pobre* Jaume s’arriba a creure que l’Enric, realment és d’una altra mena. I que és meravellós que hagi arribat tan amunt.²⁴⁹

La necessitat de dibuixar un personatge típic, amb una característica que es deixa veure ja al mateix títol de la novel·la, obliga el narrador a posicionar-se clarament per damunt del personatge protagonista. Així, la visió irònica del narrador respecte al personatge i el rendiment narratiu que aconseguirà amb el recurs de la tipificació li atorguen un nou aire a aquesta tercera novel·la. L’últim capítol de la novel·la confirma l’omnipotència i omnipresència del narrador, que s’ha deixat entreveure durant tota la narració, especialment en els moments en què es fa referència al personatge protagonista. Així, el narrador es permet de contar-nos la percepció que Jaume Granell té del seu propi enterrament i que no fa més que dur a l’extrem la peresa del personatge. Pedrolo, que comenta extensament les primeres novel·les d’Espinàs, en un llibre que hem anat citant al llarg del treball, critica la inclusió d’aquest capítol en la novel·la i el qualifica d’estirabot, ja que

²⁴⁸ I continua amb la descripció de Jaume, al qual no coneix de res, però que es veurà influïda pel seu estat d’ànim. Espinàs, 2, p. 32.

²⁴⁹ En aquest fragment, cal fixar-nos en la paraula que destaquem i que indica la perspectiva de superioritat que adopta el narrador respecte al Jaume. A més a més, també hi trobem una crítica implícita i breu a les aspiracions de desclassament del seu nebot Enric. Espinàs, 2, p. 50. El subratllat és nostre.

per a ell, l'obra és fins a aquell moment “implacablement realista”.²⁵⁰ Nosaltres, però, creiem que la novel·la no perd l'orientació realista pel que fa a la descripció del grup social que envolta el personatge i de la parcel·la de la ciutat on transcorre l'acció. Ara bé, la relació del narrador amb el protagonista passa indefugiblement per la insistència constant en buscar i aïllar la seua característica definitòria, la peresa.²⁵¹ La mirada del narrador vers el personatge ens transmet una imatge més aviat grotesca, i la possible objectivitat amb què el narrador observa el context que envolta Jaume queda matisada per la voluntat de portar fins a l'extrem la caracterització del protagonista.

A continuació ens trobem amb la novel·la *Tots som iguals* (1956), que ens relata la història del xofer Pere Jordana i del seu amo Joaquim Civit, que després de tenir un accident automobilístic en un viatge de negocis, es troben aïllats en una masia durant uns dies. La situació, els diàlegs i les reflexions d'aquests personatges constitueixen el nucli d'aquesta novel·la. La novel·la, que veu la llum el 1956, és a bastament criticada per Pedrolo per la inoportunitat d'incloure capítols dedicats a personatges que duen a terme accions secundàries i que no fan avançar en absolut la trama.²⁵² A les opinions de Pedrolo i Espinàs, també se suma la més recent, de Simbor que ha qualificat la narració com la “menys afortunada de la producció espinasiana.”²⁵³ Estructuralment, la novel·la fa alternar els capítols dedicats als dos protagonistes, és a dir, a l'home de negocis i al seu xòfer, amb una altra sèrie de capítols encarregats d'introduir personatges relacionats circumstancialment amb aquests protagonistes. En aquest sentit, veiem el que comenta Marfany a propòsit de la novel·la:

²⁵⁰ Pedrolo, “L'Espinàs a passos comptats”, p. 146.

²⁵¹ El mateix Pedrolo expressa aquesta idea just abans de les paraules que acabem de citar i ho fa parlant de la ganduleria en els següents termes: “Una trampa per a cada home, però trampa al cap i a la fi en la qual tots deixarem la vida. Més patèticament en el cas d'en Jaume, i més ridículament també, perquè ¿hi ha res de més grotesc i llastimós que ésser víctima de la pròpia ganduleria?” Pedrolo, “L'Espinàs a passos comptats”, p. 146.

²⁵² Pedrolo, “L'Espinàs a passos comptats”, p. 147. La mateixa opinió és compartida pel propi autor: “Amb el temps jo vaig anar pensant que *Tots som iguals* era una novel·la equivocada.” Espinàs, 2, p. 512.

²⁵³ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 168 i 169. Aquest autor també cita la crítica que li fa Castellet a Espinàs, perquè segons la seua opinió, el novel·lista ha perdut l'afany d'objectivitat, que havia caracteritzat els novel·les anteriors i introdueix un “esbós d'intrepretació cristiana i conformista de la lluita de classes”. Josep M. Castellet, “Hi ha una nova novel·la catalana”, *Horitzons*, 2 (1961), p. 53.

Tots som iguals torna a tenir un argument ben definit, però aquest esdevé alhora l'eix narratiu al voltant del qual s'ordenen les vinyetes realistes que en componen el context social i li donen un significat que transcendeix els límits del cas individual.²⁵⁴

Aquest crític —que no carrega obertament contra la novel·la, sinó que intenta explicar la utilitat literària d'aquesta estructura— també assegura que les vinyetes mostren la diferència entre amos i treballadors, ja que l'autor proposa una alternança explícita que contraposa les dues classes socials i que la fa ser “una novel·la social amb tots els ets i uts, ja que se supera l'ambivalència estructural de les novel·les anteriors.”²⁵⁵ En aquest cas, l'organització estructural de la novel·la ajuda a l'hora de construir-ne el significat social i, a la vegada, serveix per fer efectiu el missatge sense necessitat d'explicitar-lo, la qual cosa toparia, d'una banda, amb els límits permesos i sempre enganyosos de la censura i, de l'altra, podria convertir l'obra en una novel·la de tesi.²⁵⁶

Les alternances són contínues. Alguns capítols barregen les situacions de personatges benestants i de treballadors per fer més palesa la diferència de vides entre ells, d'altres són dedicats íntegrament als dos personatges mentre fan l'estada de cura a la masia del camp. Existeix, per tant, una comunicació total entre els dos blocs que hem descrit, ja que les escenes que se succeeixen en la novel·la, mentre Pere Jordana i Joaquim Civit són al camp, no fan avançar l'acció de cap manera. La seua funció és la de contextualitzar els dos personatges en els móns d'on provenen.

Tot i aquesta estructura, la línia argumental ressegueix dos personatges: Pere Jordana i el senyor Joaquim Civit en el moment en què comencen a descobrir-se l'un a l'altre a causa d'un aïllament forçat dels seus mons respectius, la qual cosa sempre representa un motiu per a la reflexió, l'autoanàlisi i les confessions.²⁵⁷ Vegeu aquesta citació:

²⁵⁴ Marfany, “El realisme històric”, p. 231.

²⁵⁵ Marfany, “El realisme històric”, p. 231.

²⁵⁶ El mateix autor va confessar que a *Tots som iguals* li sobrava “evidència d'intencionalitat”. Espinàs, 2, p. 512.

²⁵⁷ En la línia existencialista Xavier Vall apunta que la novel·la descriu una situació límit que afavoreix la presa de consciència i també el plantejament del problema de l'altre. Francesc Xavier Vall, “La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme”, p. 693. Un dels exemples possibles el trobem en un diàleg entre aquests dos personatges. Espinàs, 2, p. 314.

Llavors en Jordana veu el ulls greument encuriosits del senyor Joaquim, comprèn que li ha concedit lliurement la paraula, que l'escolta. L'aire no està dividit en rectangles jeràrquics, com els despatxets de ciutat: és el mateix aire per a tots dos, i no hi ha protocol ni urgències ni altra feina a fer que parlar-se i escoltar-se. El temps sobra, es vessa sense parar sobre les seves mans, i poden donar-li la forma que desitgin.²⁵⁸

A la novel·la, hi ha un acostament entre classes socials diferenciades i, per tant, entre existències clarament allunyades. Novament trobem el desencís vital, però ara vist des de dues perspectives contraposades, la de l'home de negocis que no s'ha fixat mai en els altres, però és, en certa manera, molt semblant al Pere Jordana, ja que en un moment determinat se'ns diu que “no pot suportar la anormalitat.”²⁵⁹ I la d'en Jordana, per altra banda, que descobreix la humanitat d'un home que sempre ha considerat superior. La novel·la ens parla del descobriment de l'altre i això pot implicar tant sorpreses negatives com positives.

Pel que fa a l'ambientació, hauríem de dir que la novel·la transcorre principalment en un entorn rural, tot i que aquest fet no significa que *Tots som iguals* siga una novel·la per mostrar-nos els problemes del camp —com ho serà *La collita del diable*. A *Tots som iguals*, l'autor necessita aïllar els dos personatges protagonistes per tal que hi haja un determinat tipus de comunicació entre ells i que, per força, acaben coneixent-se. Que s'allotgen a una masia perduda on viuen uns personatges ben estranys és anecdòtic, i encara més l'entorn rural que els envolta. Precisament, una de les crítiques que li fa Pedrolo a Espinàs sobre la novel·la té a veure amb la poca atenció que el narrador demostra pels personatges habitants de la masia:

Multitud de persones sense cap nexa en aquell moment important amb el senyor Joaquim o amb en Jordana són seguides en el seu fer diari, però en canvi no se'ns explica res, gairebé res, d'aquella gent estranya entre la qual neix una mena de món nou. Tots dos viuen com aïllats en aquella masia, gairebé sense relacions de cap classe amb els seus moradors si hem de creure el que ens conta el text, però amb multitud de contactes malgrat tot, perquè bé cal organitzar la vida d'aquells quants dies, mentre el cotxe no estigui arreglat i el senyor Joaquim no sigui donat d'alta pel metge.²⁶⁰

²⁵⁸ Espinàs, 2, p. 352-353.

²⁵⁹ Espinàs, 2, p. 363.

²⁶⁰ Manuel de Pedrolo, “L'Espinàs a passos comptats”, p. 149.

La ruralitat d'aquesta novel·la, doncs, té poc a veure amb la de *La collita del diable*, ja que, a diferència d'aquesta última, el narrador no identifica el lloc on transcorre l'acció principal. La localització de l'acció al camp o a la ciutat té una importància secundària perquè el lema del novel·lista sembla que siga "la misèria acaba per acompanyar els pobres allà on vagin". Les condicions a ciutat, per tant, tampoc són fàcils per als personatges d'aquestes novel·les, que no tenen cap possibilitat d'ascendir socialment, sinó només de sobreviure. Un altre fet que es repeteix en algunes de les novel·les és que els personatges viuen per treballar i que en el cas de la novel·la que ens ocupa, *Tots som iguals*, però també de *Combat de nit* o *L'últim replà*. Els protagonistes treballen de sol a sol, fent horaris inhumans o, fins i tot, dedicant-se a dues feines diferents. La Barcelona que se'ns mostra en les novel·les és una ciutat que on hi ha grans diferències socials entre els seus habitants, tal com podem constatar a *Tots som iguals*, però també a *Dotze boomerangs*, on apareixen les típiques torres a la part alta on viuen les famílies de l'alta burgesia, i que contrasten amb els entorns sordids d'altres novel·les.²⁶¹

La novel·la que segueix, *La trampa* (1956), ens conta la reacció de Josep Farreres, passant d'un notari, que rep la invitació d'un antic company de la facultat de dret per participar en una estafa. A partir d'aquest fet, Farreres analitzarà la seua vida i decidirà de no participar-hi, tot i que els seus plantejaments existencials canviaran per sempre més. La trama narrativa de la novel·la que acabem d'analitzar s'assembla notablement a *Com ganivets o flames*, i fou considerada per Pedrolo com la millor novel·la del seu coetani.²⁶² El motiu que, en aquesta ocasió, desencadena l'acció o la passivitat del personatge, segons es mire, és el d'una proposta de negoci il·legal.²⁶³ El protagonista, Josep Farreres,

²⁶¹ A *Dotze boomerangs*, la torre on se celebra la festa d'aniversari dels Sàbat està situada a Pedralbes. Espinàs, I, p. 85. I el mateix ocorre amb la torre on viu Joaquim Civit, de la qual en tenim una descripció que la fa assemblar-se a un indret quasi irreal, un paradís on els matins són gairebé màgics, on no hi arriba la degradació ni la pobresa de la ciutat real: "A les nou del matí el sol gairebé no escalfa l'aire. La torre d'en Joaquim Civit, en els altures de Pedralbes, entre el cel i la terra, entre la ciutat i el camp, sembla coberta d'una finíssima làmina d'or embolicada amb una seda. La barana, els fruiters del camí, el porxo, la teulada, tot té ara un color semblant, els delicades tonalitats que van del groc al rosa." Espinàs, 2, p. 213.

²⁶² Pedrolo, "L'Espinàs a passos comptats", p. 157.

²⁶³ Simbor ens fa notar que el títol de la novel·la té unes ressonàncies clarament existencialistes: "la trampa que el mateix protagonista s'ha parat, és a dir, la vida inautèntica de rutines i petites comoditats quotidianes." Per entendre-la, segons, Simbor, hi hem de buscar les petjades també de Simenon. Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 170.

s'adona del seu immobilisme vital quan un antic amic d'universitat li demana la seua col·laboració per participar en una estafa.²⁶⁴ En certa manera, Espinàs assaja en aquesta novel·la una solució argumental completament oposada a la que havia utilitzat a *Com ganivets o flames*, i en aquest cas, *La trampa* podria representar l'altra cara de la moneda. És com si Espinàs haguera volgut plantejar una novel·la amb dos finals diferents.²⁶⁵ Una vegada més, la novel·la descriu l'ambient que envolta el personatge amb la tonalitat de grisos que caracteritza el nostre narrador. Les diferències de matís, però, hi són presents i tenen a veure amb el caràcter del personatge. Mentre que Enric Martrat s'arrisca, Farreres dubta, però finalment tria continuar amb la vida que duu. Una vida que no deixa de ser descrita com una rutina fixada i immòbil, que no aporta al personatge cap satisfacció aparent, però que ha de continuar essent així perquè en Farreres no suporta el canvi. És per això que quan s'oblida de comprar les medecines per al nen, afirma: "Està segur que ho oblidarà sempre, que per a ell qualsevol petita innovació és un problema."²⁶⁶ La novel·la insisteix novament en el dubte existencial i la pressió que pot exercir la possibilitat d'una tria.

A banda dels paral·lelismes existents entre *La trampa* i *Com ganivets o flames*, hem d'assenyalar que *La trampa* es torna a centrar en el recorregut vital d'un personatge masculí i que això és el que ocorre també amb *El gandul*, i, en certa manera, amb *L'home de la guitarra* o *Combat de nit*. Per contraposició, tant *Dotze boomerangs* com *L'últim replà* agrupen un major nombre de personatges sota l'aixopluc narratiu, la qual cosa no vol dir que els temes tractats no s'assemblen, tot i que s'organitzen a partir d'una estructura diferent.

La trampa és també una novel·la ciutadana, i, en comentar aquest fet, el prologuista de les obres completes d'Espinàs la descriu com:

Una breu novel·la, rodona, ambientada densament, testimoni natural, és a dir sense cap propòsit d'arribar-ho a ser, de la vida barcelonina d'aquell moment: amb els tramvies, les

²⁶⁴ També se n'adona del seu immobilisme un dels dos protagonistes de *Tots som iguals*. Mentre en Jordana va conduint va veient pel camí coses diferents i finalment pensa: "I tot això passa sens dubte cada dia, mentre ell s'està al despatx com mort. Com mort. Com mort. És exactament això." Espinàs, 2, p. 220.

²⁶⁵ De fet, els finals no poden ser més antagònics, ja que mentre que *Com ganivets o flames* acaba amb l'assassinat del protagonista, *La trampa* ho fa amb una alegria explícita que envaeix Josep Farreres en adonar-se que finalment ha renunciat al delictes que se li oferia.

restriccions elèctriques, el tren del carrer d'Aragó, els "filobusos", i el fred a les cases, els brasers i les estufes de petroli, els penellons, i els viatges de nuvis a la costa, els nous pick-up per a discos de trenta-tres revolucions, la compra per deu pessetes d'una revista estrangera, el París-Match, tota una temptació.²⁶⁷

S'hi dóna una importància especial al bar. De la mateixa manera que havia ocorregut amb *Com ganivets o flames*, el bar esdevé per al protagonista un lloc al marge de la pròpia realitat quotidiana on s'amaguen els seus somnis, però també les seues frustracions. A *La trampa*, doncs, el bar "Berna" acaba essent el refugi recurrent del protagonista turmentat per la decisió, segurament, més important de la seua vida. És per això que Espinàs el descriu amb unes quantes pinzellades a través de la novel·la, i així, la primera trobada entre el protagonista i Bertran té lloc al bar i la primera descripció que en tenim és aquesta: "És un local petit, amb una barra de luxosa fusta, amb fusta per tot arreu. El sostre és baix, i hi ha un fum que ajuda a difuminar la lluminositat."²⁶⁸ També és on transcorre l'escena final de la narració, en què el bar esdevé el lligam entre la realitat quotidiana i el risc que li plantejava Bertran al protagonista. El bar passa a ésser l'espai de transgressió, gairebé de disbauxa, això sí, segons els paràmetres del protagonista, on ja ha aconseguit de fer-se un lloc.²⁶⁹ El protagonista ha pogut situar-se i forjar-se una identitat en un espai que li era totalment aliè i on ha descobert la possibilitat que li oferia la vida de triar el seu destí. I així, quan el cambrer li serveix la beguda habitual, el protagonista reflexiona: "Sí, com sempre. És curiós: aquí ell ja té un sempre."²⁷⁰ I tot i que renuncia al repte de l'estafa que li planteja el seu antic company d'estudis, Josep Farreres, el protagonista, ha de tornar al bar on s'ha sentit lliure i angoixat a la vegada. És per això que aquest bar esdevé un lloc amb una significació especial, que es crea per oposició a allò que queda representat en

²⁶⁶ Espinàs, *I*, p. 431.

²⁶⁷ Triadú, Introducció, a Espinàs, *I*, p. 33.

²⁶⁸ Espinàs, *I*, p. 436. Unes pàgines més endavant Farreres torna a referir-se al bar, a través del narrador: "Intentava concretar la sensació que experimentava. Més que íntim. Era una cosa a part, un refugi còmode. Tots els problemes es dissolien en aquest fum que suavitzava els perfils.

La gent de la barra semblava que s'hagués posat sota la protecció de les petites banderes clavades tot al llarg del mirall. I en aquest bar, les ampolles, les mateixes ampolles de tot arreu, tenien una qualitat diferent, objectes preciosos en ells mateixos." Espinàs, *I*, p. 439.

²⁶⁹ Farreres exclama a través del narrador: "S'ha acabat la por, s'ha acabat el pick-up, s'ha acabat, s'ha acabat!". Espinàs, *I*, p. 520.

²⁷⁰ Espinàs, *I*, p. 520.

la seua vida, diguem-ne, antiga, que ha esdevingut la rutina dels darrers quinze anys.²⁷¹

Novament, trobem un protagonista masculí, a qui com Enric Martrat o Jaume Granell, en menor mesura, el narrador no abandona al llarg de la narració. Però al costat de Josep Farreres trobem la seua dona, la Mercè, que ocupa un discretíssim segon pla, però que aconsegueix a la perfecció el paper que se li designa a la novel·la: “No entenia com la Mercè podia fer tantes coses alhora. Preparar el seu esmorzar, el dels nois i el d’ella mateixa, ajudar a vestir el petit, encendre l’estufa, dutxar-se...”²⁷² Existeix un paral·lelisme molt clar entre les parelles dels protagonistes de *Com ganivets o flames*, *La trampa*, *Tots som iguals*, o la primera parella de *L’últim replà*. La Rosa, la Mercè, la Maria o la Florentina representen el personatge femení de classe treballadora que es dedica en cos i ànima a criar els fills i a contribuir amb el seu estalvi i administració domèstica al manteniment del difícil equilibri econòmic familiar. El cas més paradigmàtic el trobem en la Maria, l’esposa de Pere Jordana, que es dedica a cosir camises per poder portar un sobresou i a estalviar electricitat, tot canviant les bombetes de casa.²⁷³ La bona disposició i dedicació de les mestresses de casa que anem trobant en les novel·les és una constant, i així ho demostren algunes escenes quotidianes en què les dones apareixen, totes atrafegades, mentre tenen cura de la canalla. Aquest model de dona treballadora contrasta amb altres personatges femenins que per la seua condició de classe no s’han de preocupar de la seua situació econòmica

²⁷¹ “La penya. És la seva penya. Fa quinze anys que no havia tingut cap penya. I molta gent en té, molts homes casats. No és cap delictes —i gairebé somriu—. I, no obstant, alguna cosa l’aconsella de no parlar-ne, com si la penya tingués en el seu cas una transcendència superior, fos un símbol contrari a tot això... A aquest pis que s’hauria de tornar a pintar, a aquests plats que la Mercè ha dut personalment a la cuina, a aquesta febre estúpida de la criatura...” Espinàs, *I*, p. 517-518.

²⁷² Espinàs, *I*, p. 447. Al capítol IV de *L’últim replà* també tenim una escena quotidiana, quan Manuel ja ha tornat a casa i s’hi troba tota la família reunida. En aquest context és Florentina qui està pendent dels fills en tot moment. Espinàs, *3*, p. 205-212.

²⁷³ A l’inici de la novel·la trobem aquest passatge: “La Maria apaga el llum. De fet no s’hi nota gaire. Tenien, abans, bombetes de 40 vats, però la Maria estimà que calia estalviar i les substituï per unes altres de 15.” Seguidament se’ns transcriu un diàleg entre marit i muller en què Pere Jordana desaprova la decisió de la seua dona. Trobem, però, altres capítols on la manera de viure i d’actuar d’aquest personatge contrasta amb l’opulència de la senyora Lluïsa Civit. Capítol XI. Espinàs, *2*, p. 210 i 318-325 respectivament.

i que queden representats clarament per l'esposa de Joaquim Civit, la Lluïsa Cívit.²⁷⁴

En qualsevol cas, la dona sempre queda al marge de les preocupacions masculines, de l'assumpte que recorre cada narració i en algun cas puntual trobem que la dona és elogiada i valorada, com a refugi de les preocupacions. Un dels primers matrimonis que apareixen en l'obra narrativa d'Espinàs il·lustra aquest aspecte. Ens referim a la parella formada per Enric Albiet i la seua esposa Cèlia:

No, no la toqueu, la Cèlia. No la coneixeu ni ella us coneix. Deixeu-la estar. (Només falta això, pensa. Que procurin caçar la Cèlia com m'han caçat a mi. No, Cèlia és a casa perquè jo pugui trobar el camí de tornada.)²⁷⁵

De tota manera, aquest elogi incondicional cap a l'esposa resulta bastant escàs. Només trobem un altre exemple, molt menys contundent que l'anterior, en la relació que es dibuixa a *La trampa*, entre Jaume Farreras i Mercè.²⁷⁶ Tot i l'estima i el respecte amb què tracta la seua esposa, Jaume segueix la línia de la comunicació masculina, tan freqüent en les novel·les d'Espinàs, i és per això que trobem un fragment com el següent:

Sopen en silenci, la Mercè i ell, cara a cara. Ara, pensa, seria l'ocasió d'explicar-li tot això de les cinc-centes mil, ara que li pot ensenyar la postal. Però la Mercè no està d'humor; no sap com reaccionaria. I d'altra banda, no pot ensenyar-li la postal. Diu "Molts records als de la penya".²⁷⁷

La novel·la curta que segueix, *L'home de la guitarra* (1957), trenca radicalment amb la manera de fer anterior i constitueix una faula on Àngel, el protagonista, descobreix un bon dia la seua increïble habilitat amb la guitarra i

²⁷⁴ Aquest capítol mostra de forma paral·lela les situacions de les dues dones, que pertanyen a entorns socials molt diferents. En la nostra opinió, la marcada intenció de denúncia social que concedeix l'estructura adoptada al capítol va més enllà, i acaba essent un mecanisme perfecte de ridiculització de la dimensió moral d'aquesta classe benestant que representa la família Civit i que només és posada en qüestió mentre el senyor Civit i Pere Jordana conviuen en el context aïllat de la masia. Espinàs, 2, p. 318-325.

²⁷⁵ Espinàs, I, p. 157.

²⁷⁶ Jaume Farreres afirma de la seua esposa: "Una altra de les virtuts de la Mercè era que no abusava del telèfon: sabia concretar tot el que calia dir en unes poques paraules precises." Espinàs, I, p. 435.

²⁷⁷ Espinàs, I, p. 517.

decideix anar a rodar món amb aquest instrument.²⁷⁸ L'arribada d'Àngel a un poble inventat, Casaluny, i la transformació dels seus habitants amb aquesta visita representen el nucli d'aquesta novel·leta. Casaluny és, en definitiva, el símbol d'un lloc on hi regna el pessimisme, la tristesa i on acabarà triomfant el mal, segons les paraules del mateix Pedrolo.²⁷⁹

No hi ha dubte que *L'home de la guitarra* és un *romance*, en el sentit anglès del terme. Wellek i Warren parlen de l'oposició entre novel·la i *romance* en els següents termes:

The novel is realistic; the romance is poetic or epic: we should now call it 'mythic'. Anne Radcliffe, Sir Walter Scott, Hawthorne are writers of 'romance'. Fanny Burney, Jane Austen, Anthony Trollope, George Gissing are novelists.²⁸⁰

Darío Villanueva també oposa aquest terme al de novel·la realista.²⁸¹ La indeterminació i la vaguetat en la novel·la ajuden a crear aquest ambient mig fantàstic en què tot és possible i és per això que el poble on el protagonista va a parar experimentarà una transformació amb la seua presència.²⁸² A *L'home de la guitarra*, la presència del meravellós ens aporta un enfocament distint a la visió de la realitat a què ens té acostumats l'Espinàs.²⁸³ Segons Simbor, la novel·la és “una al·legoria que permet a l'autor vehicular d'una manera complementària la seua

²⁷⁸ Té l'origen, com el seu mateix autor reconeix, en un conte molt curt inclòs a *Varietés* i que es titula “L'apòstol de la guitarra”. Espinàs, 2, p. 521.

²⁷⁹ Manuel de Pedrolo, “L'Espinàs a passos comptat”, p. 165.

²⁸⁰ Wellek i Warren, *Theory of Literature*, p. 216.

²⁸¹ Villanueva oposa el terme *romance*, d'origen anglès, al terme *novel·la*. Aquesta última conté “realismo, personajes y ambientes contemporáneos, lenguaje medio, muy cerca de la norma estándar y grandes dosis de lógica”. Darío Villanueva, “La novela como lenguaje”, en *El oficio de narrar*, ed. Marina Mayoral (Madrid: Ediciones Cátedra, Ministerio de Cultura, 1989), 47-67 (p. 62). Per oposició deduïm els ingredients del *romance* i que coincideixen plenament amb els de la novel·la que comentem.

²⁸² Quan parlem d'aquesta vaguetat trobem exemples tan convenients com aquest: “Se sent jove. O, més que jove, com se sent és sense edat. Sense filiació, ofici ni nom.” Espinàs, 2, p. 431. O una mica més endavant: ‘ara li sembla impossible, ara —camina buscant l'ombra, en el silenci total dels camps— tot sembla inventat, i té la impressió que la seva vida anterior s'ha convertit en un petit núvol que va voltant per dins del seu cos, un grumoll de boira cada minut més insignificant.” p. 431.

²⁸³ Xavier Vall resumeix aquest efecte amb les següents paraules: “la irrupció del meravellós en el quotidià és deliberadament grotesca”. Vall, “La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme”, p. 695.

visió de la societat.”²⁸⁴ Espinàs, en l’apèndix documental, ens justifica aquest canvi de registre:

En l’edició original, el volum inclou una petita nota de l’editor, en la qual s’assegura que «l’autor enceta un to i un estil diferents dels que li coneixíem». Suposo que l’afirmació era raonablement certa. Potser perquè acabava d’escriure *La trampa*, que era de les meves novel·les la més cenyida a un estil de sobrietat narrativa, la més aplicada a una descripció realista d’uns personatges i una societat, jo devia sentir la necessitat de canviar de registre. Sense renunciar a la literatura d’observació i de descripció, organitzava aquest material amb un batec idealista, com si vulgués escriure una faula o una llegenda.²⁸⁵

Tot i aquesta condició de fàbula que té la novel·la, temporalment està situada en la mateixa època que totes les altres narracions espinasianes, és a dir, en la postguerra: “Fa quinze anys, el vell de can Serra es va penjar perquè li havien matat els dos nois a la guerra.”²⁸⁶

Vestir-se per morir (1958) és “una narració llarga”²⁸⁷, en paraules del mateix Espinàs escrita el 1958. Aquesta novel·leta curta presenta la difícil relació d’una parella de classe mitjana alta de Barcelona davant de la pèrdua del fill de dotze anys. A través de dinou capítols el narrador ens acompanya per diferents situacions de la vida quotidiana d’Oriol Comes, empresari del tèxtil: en l’enterrament del fill, en una conversa amb el soci de l’empresa, en un dinar amb el germà i la cunyada, en una trobada amb una dona en un bar, etc. Els capítols no deixen de ser breus flaixos en què el narrador, a través de gestos discrets ens mostra la confusió a què ha estat abocat el protagonista a causa d’aquest tràgic fet. Així, referint-se a l’Oriol, se’ns diu:

Avançava lentament, l’empenyien del darrera, topava amb els de davant. Intentà trobar la passa adequada. No n’hi havia. Ser empenyat i ensopegar. Barrejar-se fins a perdre les fronteres pròpies, convertir-se en tota la filera que avançava.²⁸⁸

²⁸⁴ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 170.

²⁸⁵ Espinàs, 2, p. 524.

²⁸⁶ Espinàs, 2, p. 434.

²⁸⁷ Espinàs, 4, p. 483.

²⁸⁸ Espinàs, 4, p. 152.

Juntament amb aquests capítols, també trobem inserida una sèrie d'anotacions del dietari personal del l'Oriol, on, de primera mà i sense el narrador com a mitjancer, el protagonista va deixant constància de quines coses de la seua vida ha de modificar després de la mort del fill.

En aquesta novel·la curta ens encarem novament amb un personatge de mitjana edat que, davant d'un punt d'inflexió vital, es fa un replantejament existencial i sembla adonar-se de fets que abans passaven desapercebuts:

Teresa pensa realment en ell. Teresa havia patit el mal d'orella d'ell, s'havia inquietat pels exàmens d'ell, s'havia encomanat la inapetència d'ell, havia estrenat la corbata d'ell, havia perdut un rellotge en perdre el rellotge d'ell.²⁸⁹

És interessant d'assenyalar la barreja de nivells narratius i de discursos procedents de veus diferents. El narrador, com fins ara, no té cap pudor en presentar-se com un narrador omniscient, però intenta fer complex l'acte narratiu i jugar així al perspectivisme i a la superposició d'imatges. A continuació del fragment de la novel·la que acabem de citar, les següents frases:

Teresa era ell. I pensava en ell. Jo no penso en ell, penso en mi. Jo sóc jo. Jo no he anat la cel.

Pujà l'últim graó amb esforç.

Però potser jo també he mort, pensà.²⁹⁰

Fixeu-vos com hi trobem per una banda el pensament no mediatitzat de l'Oriol respecte a la seva dona i a ell. A continuació, sense transició ni cap marca tipogràfica que ens ho indique, tenim una oració formulada pel narrador, que pren distància del personatge i ens el descriu en l'acció que està fent d'una manera totalment objectiva. La frase següent, però és un altra reflexió curta de l'Oriol, però ara sí, que clou el narrador. Aquests tres nivells de discurs, juntament amb les anotacions dietarístiques, en la nostra opinió, ens demostren la voluntat de l'autor de fer òbvia una alternança de perspectives, fragmentàries totes, que

²⁸⁹ Espinàs, 4, p. 148. A través dels pensaments de l'Oriol, sabem que la Teresa ha estat una mare abnegada i amatent i que era ella qui se'n cuidava completament, tal com ocorria amb *Com ganivets o flames* o *La trampa*.

²⁹⁰ Espinàs, 4, p. 148.

acaben esbossant una situació força complicada, amb la certesa que el lector sabrà i podrà recompondre-la.

La següent novel·leta curta, *Inútil total* (1958), està dedicada a Ramon Folch i Camarassa i inspirada en la història real d'un germà seu, segons comenta el propi Espinàs.²⁹¹ Situada en temps de guerra, a l'estiu i a tocar dels escenaris de la batalla de l'Ebre, la novel·la ens explica les experiències de dos amics al front, Joan i Torres, i de la visió quotidiana que tenen d'un conflicte en el qual no trobem cap referència al debat ideològic que hi ha al darrere del conflicte. La qüestió de la supervivència i del plantejament d'un futur incert és l'eix d'aquesta narració. Joan té la intenció d'abandonar el front i de marxar cap a casa, mentre que Torres vol assegurar-se que acaba la guerra amb els vencedors, bàsicament per poder no haver de patir per la seua integritat una vegada acabat el conflicte bèl·lic.

Formalment, la novel·la no aporta cap novetat. Temàticament, Espinàs aposta per un tema que no apareix, sinó en referències puntuals, en altres novel·les seues. A l'autor, com ja hem vist anteriorment, li interessa més el present de la seua gent i, per això, no gira la vista al passat amb freqüència. De tota manera, tots dos personatges es troben, com molts dels altres que hem anat descobrint, en una situació límit i a punt de prendre una decisió vital que pot fer variar irremeiablement el curs de les seues existències. En aquest sentit, la narració no s'allunya del rerefons existencialista que marca tota l'obra de ficció espinasiana d'aquests primers anys.

Combat de nit (1959) ens descriu magistralment el trajecte en camió de Pep i Eusebi, dos socis que travessen mitja península per fer l'entrega d'una càrrega. La novel·la acaba amb un accident en què suposadament perdran la vida, i que culmina un procés de reflexió existencial desesperat per part de Pep Martí. Amb aquesta novel·la, publicada ja l'any 1959, Espinàs torna a la seua línia més habitual, la línia realista i més sòlida. Per escriure-la, com ens explica a l'apèndix del volum corresponent de les Obres Completes, l'autor realitza un viatge real per

²⁹¹ Espinàs, 4, p. 484.

tal de poder transmetre una experiència del tot creïble.²⁹² La novel·la es desenvolupa bàsicament a la carretera, ja que descriu la rutina de treball, frenètica, certament, d'uns camioners i va resseguint-ne l'itinerari. A més, també apareixen infinitud de personatges que els dos protagonistes van trobant-se a cada parada, en els bars on s'aturen. En aquesta novel·la, més que en les anteriors, s'accentua el tema de la solitud, ja que la professió obliga a passar llargues hores al volant en silenci.²⁹³ Novament, aquesta és una situació propícia per a l'autoanàlisi i la trobada amb el món, que queda fora de la cabina del camió. El tema de la culpa recorre tota la novel·la i potser ve motivat per un fet que s'intercala amb la línia de l'acció principal i que és l'accident que temps enrere va tenir el protagonista, Pep Martí, i que va costar la vida al conductor contra el qual va col·lisionar. Fins al final, però, no sabem que efectivament la mort d'aquell conductor va ser responsabilitat d'una distracció de Pep Martí.²⁹⁴ El protagonista, però, també arrossega un doble sentiment de culpabilitat per no estar al costat de la seua dona i els seus fills a causa de la feina que té.²⁹⁵ Finalment, aquest sentiment unit al cansament vital, fruit també d'un treball esgotador, l'aboquen al suïcidi. És interessant apuntar el que comenta Xavier Vall a propòsit d'aquesta solució i les seues implicacions existencialistes:

La novel·la pot tenir d'*existencialista* la presa de consciència, a partir d'una situació-límit, de l'absurd de l'existència, l'estranyesa, la solitud, la consciència d'ésser-per-a-la-mort, el problema de l'altre [...] com ja he apuntat, si bé la solució del suïcidi, condemnat pels autors existencialistes, allunya el personatge d'aquests plantejaments com els separa

²⁹² Tal com va fer Ignacio Aldecoa per escriure *Gran Sol*, que va embarcar-se en un vaixell pel mar Cantàbric. S'observa amb aquest fet la voluntat explícita de documentació. Vegeu Espinàs, 3, p. 489-492. Per a Simbor, aquest fet enllaça clarament amb altres narradors del *Neorrealismo* espanyol, com el ja citat Aldecoa. Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 172.

²⁹³ Un dels diàlegs de la novel·la explicita això molt clarament, i és la reflexió d'un camioner, Cisco, que fa vint-i-vuit anys que va sol a dalt del camió i que argumenta que, en realitat, tothom hi va sol allà dalt. Posteriorment, Pep Martí recupera aquest pensament i sembla que l'accepte com a cert. Espinàs, 3, p. 43-45 i 51, respectivament.

²⁹⁴ A la darrera pàgina de la novel·la, Pep Martí confessa que anava adormit quan va passar l'accident. Espinàs, 3, p. 181.

²⁹⁵ Si observem el diàleg que té amb la seua dona a propòsit del poc temps que passa a casa o un altra ocasió en què discuteixen la possibilitat que Pep Martí es dedique professionalment a una altra cosa que li permeta passar més temps a casa. Espinàs, 3, p. 22 i 49, respectivament.

també dels d'Espinàs, que, tanmateix, ha volgut mostrar la situació amb la mateixa cruesa.²⁹⁶

La novel·la utilitza, per tant, una professió, la de camioner, que és retratada com a arriscada, dura i que permet les llargues reflexions a dalt de la cabina, per tal de presentar-nos un personatge turmentat i que, en definitiva, passa a sumar-se a la llarga llista d'homes de mitjana edat que repassen el seu model de vida i es consideren insatisfets. En aquesta novel·la, la insatisfacció duu a la solució extrema, com apuntava Vall, i el suïcidi culmina un procés de desencís vital.

Estructuralment parlant, *Combat de nit* segueix el nexa causal-temporal ja que la novel·la, que camina cap a un final determinat, no és més que la crònica de l'últim viatge del protagonista. Pel que fa a les qüestions pseudo-temporals o al temps intern del relat, per citar els termes genettians,²⁹⁷ l'escriptor intenta subvertir o dissimular la linealitat que imposa el llenguatge a través de *flashbacks*, anticipacions i, fins i tot, escenes pretesament simultànies.²⁹⁸ En definitiva, tots aquests procediments evidencien la relació en les narracions de dos plans diferents, és per això que incloem ací el que ens sembla una bona definició del temps de la narració: "Thus time in narrative fiction can be defined as the relations of chronology between story and text."²⁹⁹

Rimmon, seguint en tot moment Genette, descompon el temps en tres variables: ordre, duració i freqüència.³⁰⁰ Pel que fa al primer d'aquests aspectes, podem apreciar que, a les narracions d'aquest autor, hi predomina l'ordre cronològic de les accions, tot i que hi trobem algunes analepsis en relació normalment amb els personatges principals. Un dels casos més evidents de *flashback* és el que ocorre a *Combat de nit*.³⁰¹ En aquesta novel·la, l'accident que va tenir Pep Martí l'any 1956, que és anterior als fets narrats en la trama principal,

²⁹⁶ Xavier Vall, "La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme", p. 705.

²⁹⁷ Val a dir que l'apropament a les teories genettianes, en referència al temps, el realitzem des del manual escrit per Shlomith Rimmon, *Narrative Fiction* (London: Routledge, 1999), i també a partir de l'assaig de Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato* (Madrid: Cátedra, 1998).

²⁹⁸ Seguint Rimmon en les seues consideracions a propòsit del temps, citem: "Text-time is thus inescapably linear, and therefore cannot correspond to the multilinearity of 'real' story-time." Vegeu *Narrative Fiction*, p. 45.

²⁹⁹ Rimmon, *Narrative Fiction*, p. 45.

³⁰⁰ Rimmon, *Narrative Fiction*, p. 46.

³⁰¹ Tot i que Rimmon justifica el fet d'utilitzar el terme *analepsi* en lloc de *flashback*, nosaltres fem servir tots dos indistintament.

és introduït i descrit a partir del procés judicial que es va seguir per solucionar el cas i no apareix cap connexió entre uns capítols i altres, tret d'aquella que es dedueix a partir dels comentaris dels personatges de la narració principal.³⁰² Genette proposa un nou terme per poder analitzar la durada de la història i la quantitat de text que es dedica a cada esdeveniment, i aquest terme és la velocitat, i més endavant el subdivideix en els termes acceleració i desacceleració que s'han de contrastar amb la velocitat constant dels fragments narratius que es prenguen com a model. Rimmon defineix aquests termes de la manera següent:

The effect of acceleration is produced by devoting a short segment of the text to a long period of the story, relative to the 'norm' established for this text. The effect of deceleration is produced by the opposite procedure, namely devoting a long segment of the text to a short period of the story.³⁰³

A *Combat de nit*, la narració del viatge en camió durant tres dies ocupa la major part de la novel·la. En el trajecte, els camioners fan constants aturades als bars de carretera per menjar o descansar una estona i és en aquestes ocasions quan se'ns transcriuen els diàlegs entre els diferents personatges que s'hi troben. Per tant, la novel·la avança gairebé a base d'escenes, és a dir, que, durant el recorregut per carretera, se'ns descriuen bàsicament els pensaments dels personatges, i una vegada entrem amb ells al bar, la transcripció dels diàlegs fa que el temps de la història s'aproxime al temps del text i, per tant, es crea una sensació de realitat molt acusada a causa de la percepció temporal que genera l'ús d'aquest recurs.³⁰⁴

A *Combat de nit*, però, el narrador no opta per fer dels episodis al bar una escena que represente exactament les accions i interaccions entre els personatges i evita, així, un relat excessivament feixuc. Si ens fixem en la primera part, per exemple,

³⁰² Al principi de la novel·la una de les múltiples veus que apareixen en els bars de carretera diu referint-se al protagonista: "—Home, fa dos anys, va tenir un disgust a Molins de Rei que..." Espinàs, 3, p. 15.

³⁰³ Rimmon, *Narrative Fiction*, p. 53.

³⁰⁴ Rimmon s'ha referit a aquesta qüestió i afirma que mai pot haver-hi una completa coincidència entre el temps de la història i el del text: "A dialogue can give the impression of reporting everything that was said in fact or in fiction, adding nothing to it, but even then it is incapable of rendering the rate at which the sentences were uttered or the length of the silences. It is, therefore, only by convention that one speaks of temporal equivalence of story and text in dialogue." Tot i això, la forma de narració que més s'aproxima a aquest efecte és l'*escena*, que és com Rimmon anomena la combinació de diàleg i les intervencions del narrador en forma, gairebé, d'acotació dramàtica. Rimmon, *Narrative Fiction*, p. 53-54.

del capítol II de *Combat de nit*, veurem que ens presenta el sopar al bar de carretera dels protagonistes a través d'un diàleg ràpid i concís a propòsit de la càrrega que duen i el trajecte que cal seguir. Durant l'interval, els personatges acaben de sopar i surten del bar per continuar el viatge. En aquest fragment, doncs, el diàleg podríem dir que aconsegueix una funció mimètica, però no d'una manera estricta.

I si a la novel·la trobem una abundància notable d'escenes, per continuar amb el terme utilitzat per Rimmon, també topem amb alguns fragments que són veritables sumaris.³⁰⁵ Com a exemple, nosaltres, proposem el repàs que Pep Martí fa de la seua joventut i la decisió de marxar cap a Barcelona. El narrador resumeix en un capítol molt curt més d'onze anys de la vida del protagonista.³⁰⁶ Aquesta és una tònica general en les novel·les espinasianes, on les referències al passat dels personatges que els ha portat on són en el moment que descriu la narració es fan molt ràpidament.³⁰⁷

Un altre punt al qual ens agradaria fer referència, i que té a veure amb l'espai on es desenvolupa l'acció narrativa, és la importància que en la narrativa d'Espinàs adquireixen els bars i que es confirma a *Combat de nit*. L'autor ha comentat sovint que un dels llocs d'escriptura preferits són els cafés i els bars barcelonins.³⁰⁸ En relació a aquest fet, mereix que tinguem en compte un comentari del mateix Pedrolo:

L'Espinàs coneix molts bars i sempre ha sabut descriure'ls amb justesa, a base de petites observacions sobreposades, esbossos de realitat que van acumulant-se imperceptiblement fins a traduir una realitat única.³⁰⁹

³⁰⁵ Els sumaris són els fragments de narració que concentren un llarg període de temps en molt poc text. Rimmon, *Narrative Fiction*, p. 53.

³⁰⁶ Espinàs, 3, p. 37-39.

³⁰⁷ En aquest sentit, trobem els següents exemples. A *L'últim replà* també se'ns fa un resum molt escarit de la seua adolescència i la seua fugida cap a la ciutat, i el mateix ocorre amb la història d'un dels germans protagonistes de *La collita del diable*, totes dues referències a Espinàs, 3, p. 187 i 347, respectivament.

³⁰⁸ "Vaig escriure aquesta novel·la al cafè Salduba, a la Granvia xamfrà Muntaner. Encara hi és, i em sembla que és l'únic que queda dels diversos cafès barcelonins on jo solia instal·lar-me per escriure." Espinàs, 3, p. 489.

³⁰⁹ Pedrolo, "L'Espinàs a passos comptats", p. 129.

Per exemple, les malifetes mafioses que configuren bona part de l'acció de *Com ganivets o flames* es gesten en un bar, on trobem sempre els mateixos personatges, lligats irremissiblement a aquest entorn. El mateix ocorre amb *La trampa*. A *Combat de nit*, aquests establiments a què ens estem referint tenen una importància cabdal, pel tipus de novel·la que ens està presentant l'autor. Segons Xavier Vall, el recorregut de Pep i Eusebi per les carreteres de la geografia peninsular respon, a grans trets, al model de *road novel* americà, tot i que li atorga una dimensió social i existencial, inexistent en el model original.³¹⁰ Aquesta forma novel·lística que predetermina l'estructura de la narració, afavoreix o, fins i tot, obliga a incloure els bars com a peça indispensable en el decurs del viatge. Considerem del tot encertada l'observació de Xavier Vall, i és per això que, si la narració depassa aquest concepte de *road novel*, els bars que hi apareixeran també adquiriran una simbologia que va més enllà de les necessitats estructurals que imposa el model. Aquests llocs representen, sobretot per al personatge protagonista, l'espai de socialització, que es contraposa a la solitud del viatge per carretera i que introdueixen, magistralment, el lector en els detalls i les rutines del món dels camioners que descriu la novel·la.

Combat de nit és per a nosaltres la novel·la més coherent i complexa tècnicament parlant. No debades, Espinàs afirma que és una de les seues millors novel·les.³¹¹ L'ús reiterat i adequat del diàleg influeix en aquesta consideració. La novel·la no desmereix en absolut la positiva concepció de gènere que formulà en el seu moment un dels més grans teòrics de la narrativa, parlem de Mikhaïl Bakhtin.³¹² I és per això que, abans de continuar endavant amb aquesta anàlisi, voldríem aportar les paraules d'aquest autor respecte a un gènere que ell valora tant:

³¹⁰ Xavier Vall, "La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme", p. 702.

³¹¹ Espinàs afirma: "probablement és la més aconseguida de les que jo he escrit i, juntament amb *La trampa*, la que he rellegit, com a autor, amb més comoditat quan he hagut de repassar totes les meves novel·les per a aquesta O.C." Espinàs, 3, p. 494.

³¹² En un dels manuals de teoria literària que ens han servit de referència, en la introducció de l'apartat dedicat a Bakhtin, es qualifica el seu anàlisi d'assistemàtic, però a la vegada cabdal, per a la construcció d'una teoria de la novel·la que ens arriba amb tota la seua força a l'Europa més occidental als anys setanta, dècades després d'haver estat formulada. Fernando Gómez Redondo, *La crítica literaria del siglo XX* (Madrid: EDAF, 1996), p. 131-132.

The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice. In it the investigator is confronted with several heterogeneous stylistic unities, often located on different linguistic levels and subject to different stylistic controls.³¹³

Combat de nit pot perfectament representar aquest fenomen multiforme al qual al·ludeix el teòric rus. És a dir, aquesta multiplicitat estilística i formal conforma un tot orgànic, una novel·la que encaixa sense cap dificultat dins dels paràmetres de la modernitat de l'època i que funciona perfectament encara per al lector actual.³¹⁴ Així doncs, destacarem els aspectes tècnics que, en la nostra opinió, atorguen a la novel·la una complexitat essencialment dialògica, en el sentit bajtinià del terme. Forma i contingut s'uneixen per donar-nos un producte literari d'alta qualitat, i el que és més important, clarament cohesionat. En la definició que acabem de citar, Bakhtin parlava de la novel·la en termes de fenomen multiforme, i considerem interessant de fer un repàs esquemàtic a la diversitat de formes que van apareixent en aquesta particular *road novel*. A *Combat de nit*, el narrador hi té un paper molt determinat en relació als personatges protagonistes (Pep i Eusebi), ja que els acompanya gairebé sempre i accedeix als seus pensaments, que ens transmet bé de forma directa o bé de manera reportada.³¹⁵ Pel que fa als altres personatges, però, el narrador també du a terme aquest tipus d'aproximació, tot i que molt més esporàdicament.³¹⁶ Un dels capítols més fragmentaris i innovadors, el XVIII, reproduïx també el control del narrador respecte a altres personatges, que resulten ser els camioners que Pep es va creuant

³¹³ M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1998), p. 261.

³¹⁴ Cal no oblidar que aquesta novel·la ha estat editada dins de l'emblemàtica col·lecció de la Caixa i Edicions 62, "Les Millors Obres de la Literatura Catalana", que recull els textos bàsics i fonamentals d'aquesta literatura, (núm. 121).

³¹⁵ Aquesta combinació de recursos que desplega Espinàs per tal de posar-nos a l'abast la consciència dels personatges és una constant en totes les novel·les de l'autor. És per això que podem dir que acaba exercint els seus drets d'omnisciència en gairebé totes les obres analitzades, tot i que en graus diferents.

³¹⁶ Així, per exemple, al primer capítol de la novel·la, trobem un personatge que va al bar del Pagaza per buscar algú que el porte fins a Saragossa. El narrador ens dona les reflexions d'aquest personatge anònim entre cometes: "Ocupa un racó de la barra i demana una cervesa. —Tapa?/— No, gràcies. "No havia de donar-li les gràcies, no em conviden pas". Mira la truita, les sardines fregides, les carxofes. "De tota manera, això no pot valer gaires diners". Més endavant trobem: "L'home tasta la cervesa. "Em sembla que el cafeter no m'ha contestat". Mira al seu voltant: "Per força, entre tots aquests individus, hi haurà qui vagi a Saragossa". Espinàs, 3, p. 17.

a la carretera.³¹⁷ A la novel·la, per tant, trobem una diversitat de veus considerable, ja que el narrador aplica gairebé sempre la focalització externa pel que fa als diàlegs que ens presenta als bars de carretera on van aturant-se Pep i Eusebi.³¹⁸

A banda de la multiplicitat de personatges, dels quals, normalment, només en tenim les seues paraules, també comptem amb els documents legals que corresponen al judici de l'Eusebi per un accident de camió anterior al temps de la narració principal. Aquests documents, redactats en castellà, aporten una informació d'origen diferent al de la resta de la *informació* continguda en la narració, i que obtenim a partir de les vies literàries més tradicionals. Afegeixen, per tant, una voluntat clara de versemblança. En referència a les múltiples formes que ens mostra aquesta novel·la, creiem oportú citar una segona definició bakhtiniana del que és la novel·la, on se'ns diu: "The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized."³¹⁹ Ens sembla que aquest concepte de narració encaixa perfectament amb una novel·la com *Combat de nit*. Una de les premisses de Bakhtin que s'acompleix en aquesta novel·la és, precisament, aquesta diversitat lingüística, ja que d'una banda tenim la utilització del castellà per als documents legals que fan referència a una història passada i traumàtica per al protagonista. Aquest recurs a transcriure'ns el procés judicial ens aporta també un registre determinat de llengua, que varia notablement d'un suposat registre literari adequat a la narració. Per una altra banda, a la novel·la, tal com hem dit, apareixen una gran quantitat de personatges. El narrador ens dóna la possibilitat d'accedir directament a les seues paraules i, en conseqüència, tornem a tenir un registre, més o menys uniforme,³²⁰ que correspondria al registre oral d'una classe social determinada. A més a més, en aquesta novel·la, particularment, el narrador inclou molts pensaments dels dos personatges principals, mentre van

³¹⁷ En aquest capítol també se'ns transmeten els pensaments d'aquests *perfectes desconeguts* que, com tota la resta, excepte Pep i Eusebi, ja no tornaran a aparèixer en la novel·la. Espinàs, 3, p. 164-174.

³¹⁸ Hem de dir que adoptem la terminologia genettiana per descriure el tipus de focalització que ens trobem en la narració. Vegeu Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989), p. 244-248.

³¹⁹ M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 263.

³²⁰ No entrarem ara a analitzar la diversitat d'aquestes intervencions, ni a valorar-ne la seua riquesa.

fent el seu trajecte en el camió, la qual cosa constitueix un nou registre de llenguatge, diferent necessàriament del que usen per comunicar-se amb la resta dels personatges i en veu alta. I finalment, la novel·la compta, també, amb el registre emprat per la veu narrativa. Aquest breu mapa dels registres i la diversitat de veus que apareixen a *Combat de nit*, li atorguen un caràcter, en la nostra opinió, considerablement complexe i tècnicament molt ric.

Ara però voldríem introduir un nou terme, d'altra banda íntimament lligat, hom diria equivalent, amb els conceptes bakhtinians que acabem d'aplicar a *Combat de nit*, i que designa un dels aspectes més reeixits de la narrativa d'aquest autor: el pluriperspectivisme. La voluntat de donar-nos diverses visions dels personatges i les situacions descrites, des d'angles oposats de percepció d'una mateixa realitat, és el que converteix Espinàs en un narrador que aspira a la màxima objectivitat. Aquesta superposició d'imatges i escenes que remetien a una mateixa realitat és una conseqüència del revolucionari relativisme científic que segons el teoritzador literari de l'època, Castellet, va representar un canvi en la concepció de la visió del món dins de la societat de l'època.³²¹ En aquest sentit, Espinàs recorre a la multiplicitat de perspectives per donar pas a una història en forma de trencaclosques que el lector acabarà reconstruint. *Dotze boomerangs*, *El gandul*, *Tots som iguals*, *La collita del diable* o *L'últim replà* són les novel·les en les quals topem amb històries simultànies o paral·leles, amb un canvi de narrador segons els capítols o amb focalitzacions en diferents personatges a través de la narració.

Escala suprimida (1960) és una novel·la curta publicada al volum *Els joves i els altres*, que segons el propi Espinàs no té res a veure amb les altres tres narracions que integren el volum.³²² Espinàs assenyala que “no es tracta d'una situació realista, habitual en les meves novel·les, sinó d'una situació

³²¹ Ja hem comentat aquest aspecte al capítol 1, però afegirem que segons Castellet: “La teoría de la relatividad, en este sentido, es, por el momento, el último estadio en la eliminación de los elementos subjetivos en las impresiones. Y eliminados éstos, los objetos y el mundo físico que nos rodea se nos ofrecen con una existencia “fuera de nosotros”, objetiva, que obliga al hombre a nuevas tomas de posición frente a los acontecimientos del mundo exterior.” En aquest article l'autor analitza l'obra d'un dels novel·listes més innovadors de l'època, el francès Alain Robbe-Grillet. Josep M. Castellet, “De la objetividad al objeto”, *Papeles de Son Armadans*, 15 (1957), 309-332 (p. 312).

³²² Així ho afirma també Simbor, que diu que tampoc té cap relació amb el Neorealisme. *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 177.

extraordinària, que trastoca el comportament d'un home lúcid, però possiblement la diferència amb altres «escapades de la quotidianitat» és, només, una qüestió de grau.”³²³ En aquesta narració, i després que una companyia aèria suprimisca l'escala a Barcelona d'un avió, el protagonista, el senyor Ferrer, un personatge que té el cabell gris, es troba, inesperadament a París. En aquest viatge forçat a la capital francesa, veurem el protagonista en una sèrie d'escenaris en què es relacionarà amb personatges estranys i bohemis de la ciutat, fins i tot amb una parella de *clochards*. El senyor Ferrer passa cinc dies vagarejant per aquesta ciutat i intervé en una baralla conjugal a les escales del riu. El final d'aquesta baralla queda obert, però s'intueix que el senyor Ferrer, com a mínim, ha ferit greument el noi que intentava pegar a la seua companya. L'interludi parisenc és relatat per un narrador heterodiegètic, mentre que a les escenes que emmarquen el principi i el final de la narració tenim un narrador homodiegètic. És a dir, és el mateix senyor Ferrer qui ens conta la peripècia de l'escala de l'avió i, qui després d'arribar novament a Barcelona, ens relata una visita que fa al metge.

Cal assenyalar que la narració homodiegètica té una intenció terapèutica i que li la recomana el metge en saber que, durant aquests dies a París, sembla que haja perdut la memòria. Per aquest motiu, la narració del que li esdevé a París, el lector la rep de la mà d'un narrador extern. Una vegada més, la superposició de veus i la recerca de diferents perspectives ens situen al davant d'una narració moderna. És per això que el detall de la grisor dels cabells, que trobem al principi de la narració homodiegètica, és essencial per descobrir el personatge que s'amaga darrere de l'epítet “l'home dels cabells grisos”, que ens trobem a París.

La collita del diable (1968), ambientada a la comarca del Priorat, ens conta l'evolució d'una família prioratensa i del desencís del germà gran, Ramon, que per raons accidentals acaba essent l'hereu de la família. La visita del seu germà, que viu a ciutat, i la insistència d'aquest perquè abandone la casa constitueixen el nucli de la història. Aquesta novel·la, tot i haver estat publicada l'any 1968, és cronològicament la penúltima de les obres de què ens ocuparem i planteja un conflicte familiar generat aparentment per la contraposició camp-ciutat. I diem aparentment, perquè una vegada més, el rerefons del conflicte ve determinat per la

³²³ Espinàs, 4, p. 488-489.

disconformitat d'un dels personatges principals, Ramon, amb la seua vida abúlica i desencantada al poble, on no hi veu cap possibilitat de prosperitat.³²⁴ Finalment, aquest personatge decidirà rebel·lar-se contra una situació que li ha estat gairebé imposada per les regles del destí i de la tradició familiar i marxarà a cercar una nova vida a la ciutat.³²⁵ Espinàs, però, no deixa de donar la visió positiva d'un lloc que no està de moda i és per això que el germà més petit de la família tria de quedar-se al Priorat i no només això, sinó que aspira a trobar-hi la seua raó de viure. En el personatge del Lluís trobem la il·lusió de començar la vida adulta en l'entorn familiar i la voluntat ferma d'emprendre accions clares per millorar la situació que pateix la comarca.³²⁶

La collita del diable, juntament amb *L'últim replà*, són dos exemples més de la voluntat de donar-nos l'univers novel·lístic a través de diferents angles de visió, acompanyat de les intervencions d'un narrador amb focalització externa. A la penúltima de les novel·les d'Espinàs, aquest efecte s'aconsegueix amb el canvi de narrador que trobem en alguns dels seus capítols, concretament aquells en què Ramon ens relata un determinat moment de la seua infantesa, que considera decisiu en el seu destí posterior. Ramon exerceix, en alguns moments, de narrador homodiegètic i, a través d'una narració ulterior que no és introduïda en cap cas pel narrador de la història principal, ens transmet la visió dels seus anys d'adolescència i també una nítida imatge de la figura del seu pare i les seues reaccions en veure'l anar a estudiar a Reus.³²⁷

Aquests fragments de narració autodiegètica, contrasten poderosament amb la narració principal, on el narrador no accedeix, pràcticament mai, a la consciència dels seus personatges, sinó que durant la major part de la novel·la es

³²⁴ En Ramon diu, referint-se al Priorat: "—Aquest país és molt bonic, sí senyor. Però mira—mou el cap, en direcció a l'aquarel·la—, ja només serveix per penjar-lo a la paret." Espinàs, 3, p. 359.

³²⁵ La decisió de Ramon és presa conscientment i en això difereix totalment de l'actitud del protagonista d'*El gandul*.

³²⁶ Espinàs, 3, p. 437. La novel·la tracta, per tant i, entre altres coses, de la difícil situació del camp català de la postguerra i de "l'èxode rural", segons les mateixes paraules de Xavier Vall, "La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme", p. 710.

³²⁷ A *La collita del diable*, trobem quatre capítols, V, IX, XII i XVII, en què Ramon adopta aquest paper de narrador.

limita a reproduir-nos els diferents diàlegs que van tenint lloc entre els membres de la família.³²⁸

L'origen confessadament dramàtic de *La collita del diable* condiona notablement el resultat narratiu.³²⁹ El narrador, més que en qualsevol altra novel·la i fruit del fet que acabem d'esmentar, exerceix un paper merament figuratiu i es limita a trasmetre'ns les veus dels personatges que posa en escena com si fóra talment una càmera cinematogràfica. Aconsegueix a la pràctica allò que tants crítics havien definit ja teòricament. Citem una vegada més les aportacions de Castellet fetes en aquesta direcció:

¿En qué consiste esta técnica objetiva de la narración? Muy concretamente se puede responder diciendo que la nueva forma de novelar consiste en narrar historias con la misma objetividad que con que lo haría una cámara cinematográfica, esto es *reproduciendo fielmente [...] lo que es pura exteriorización de una conducta humana en una situación dada.*³³⁰

En aquesta novel·la, per tant, podem afirmar que ens trobem amb un narrador amb focalització externa respecte al relat —si seguim estrictament la terminologia genettiana— a excepció, però, dels capítols de narració autodiegètica. Aquest tipus de focalització impedeix al narrador de tractar els personatges amb superioritat, i, a més, situa, en certa manera, el propi narrador al mateix nivell que el lector. Genette atribueix la popularització d'aquest punt de vista determinat, d'aquesta perspectiva, a la novel·la nord-americana d'entreguerres i cita Dashiell Hammett o Ernest Hemingway com dos dels narradors que més magistralment el van posar en pràctica.³³¹ La focalització

³²⁸ El capítol d'inici i el del final constitueixen un punt i a part en la narració, ja que funcionen com a marc de la novel·la i no són essencials per al desenvolupament de la trama. Segons Simbor: "La narració que obre i tanca la vertadera història es podria considerar com una mena d'apòleg, que substitueix la funció ideològica del narrador de la història important. La finalitat és deixar constància dels canvis operats en el poble i en el conreu de les vinyes per l'abandó actual." Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 179.

³²⁹ Vegeu l'estudi de Ramon X. Rosselló, "Sobre les tècniques del relat teatral i novel·lístic en temps del realisme històric. A propòsit de *La collita del diable* de Josep M. Espinàs", dins *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, p. 477-500.

³³⁰ Castellet, *La hora del lector*, p. 344.

³³¹ Genette, *Figuras III*, p. 245. Posteriorment, aquest mateix autor afirmarà que la invenció d'aquest punt de vista no pot ser atribuïda a aquesta generació d'escriptors, tot i que sí que són ells els primers que la mantenen durant tot el relat. *Nuevo discurso del relato*, p. 47.

externa obliga el narrador a situar-se fora de la consciència dels personatges i sense cap poder addicional respecte al relat que el de contar allò que *veu*. En aquest sentit, ja hem apuntat que el màxim apropament a l'objectivitat per la banda de la focalització externa, el trobem, sens dubte en les dues darreres novel·les d'aquest autor.

En les novel·les que hem analitzat trobem una sèrie de recursos narratius que afavoreixen aquesta sensació o il·lusió d'objectivitat, o per dir-ho en termes genettians, narracions que tendeixen o volen tendir a ésser el menys diegètiques possibles.³³² Si prenem com a punt àlgid d'objectivitat el procediment mimètic del diàleg, observarem que, efectivament, aquest recurs és a bastament utilitzat per Espinàs. Cal no oblidar que la novel·la que va entronitzar la forma dialogada en la narrativa hispànica de postguerra, *El Jarama*, ha estat considerada com l'exponent bàsic d'aquest heterogeni moviment objectivista, i que precisament un dels elogis que se li fa a aquesta novel·la és l'aptesa amb què reproduceix el llenguatge d'una època. I així ho afirma Cándido Pérez Gallego, que en el seu llibre dedicat a l'estudi del diàleg en el gènere narratiu, s'ocupa a bastament de la novel·la de Sánchez Ferlosio, i s'expressa en els termes següents:

Esta obra refleja la situación de la sociedad española hace veinticinco años. La novela es una analogía de la realidad, un mapa de las relaciones existentes en el mundo exterior [...] *El Jarama* propone los ejemplos coloquiales que una sociedad concreta le programa, es una máquina textual y por ello, que el argumento se resienta es el resultado de leves anécdotas hasta conquistar la frase explosiva, es el fragor trágico que encierra la muerte de Lucita.³³³

D'altres autors, però, critiquen precisament l'ús reiterat del diàleg, i com a exemple tenim un dels principals detractors de *El Jarama*, Llorenç Villalonga, com ja hem vist al segon capítol, que denuncia que aquesta obra no respecte les

³³² A l'inici del capítol dedicat al mode, Genette explica la distinció platoniana a partir de la qual s'afirma que el relat pur és només narració d'esdeveniments, i podria ésser designat amb el terme diegesi, i la mimesi seria la transcripció de diàlegs. Genette, *Figuras III*, p. 220.

³³³ Cándido Pérez Gallego, *El diálogo en la novela* (Barcelona: Península, 1988), p. 56. Per a aquest autor, la intranscendència dels diàlegs és una metàfora clara de la buidor moral de la societat espanyola de postguerra: "Estamos tal vez sin desearlo ante una evidencia y es que el vacío de la posguerra española tuvo en esta forma de dialogación su más fiel aliado, mientras que la porción descriptiva no alcanzaba los matices de Baroja o Azorín." p. 70.

convencions narratives i que hagi estat construïda amb un material certament intranscendent. Aquest fet, segons l'autor, aboca la novel·la a la categoria de subproducte literari:

Para aquellos jóvenes que hoy son viejos, una novela era simplemente una fotografía; más “simplemente” aún: una cinta magnetofónica colocada en cualquier parte y escrita de cualquier manera. Recordaré que en 1955 la crítica entronizó cierta obra en la que se describía una tarde de domingo a orillas de un riachuelo. Los horteras allí congregados meriendan, se bañan y dialogan.³³⁴

El diàleg, per tant, aconsegueix apropar-se a la mimesi en primer lloc des de la perspectiva de la temporalitat, ja que fa coincidir, *grosso modo*, el temps invertit en la lectura amb el temps emprat pels interlocutors de ficció. A més a més, la interacció dialogada dels personatges fa minvar la presència del narrador, que seria un dels agents reductors de l'objectivitat.

Un altre dels crítics que s'ha ocupat del mode en la narració i, més concretament, del concepte del punt de vista, és Mitchell A. Lesaka i precisament volem incloure ací un fragment que comenta l'efecte de la utilització d'un enfocament dramàtic, per oposició a l'enfocament narratiu, del relat:

It follows that if *showing*, unattended by authorial commentary and overt direction, effects a sense of immediacy, the one further difference between the narrative method and the dramatic is that in the narrative the distance between story and the reader is considerably greater than it is in the dramatic, in which the very effect of impersonal presentation creates a more personal involvement of the reader with the story.³³⁵

La conseqüència immediata i directa de la inclinació cap a l'ús del diàleg dins de la narració serà la participació activa del lector com a ordenador del material narratiu, paper que havia estat exercit tradicionalment pel narrador. La utilització excessiva del diàleg, però, podria arribar a posar en qüestió les convencions del gènere, perquè no hem d'oblidar que aquesta forma de comunicació entre els personatges és característica del gènere dramàtic. Aportem, com a mostra, la

³³⁴ Baltasar Porcel, *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*, p. 78.

³³⁵ Mitchell A. Lesaka, “The Concept of Point of View”, dins *Essentials of the Theory of Fiction*, 159-171 (p. 163).

reflexió que es fa Ma. del Carmen Bobes a propòsit de les conseqüències de la utilització de la forma dialogada:

No dudamos de que el motivo inicial por el que el diálogo se incorpora al texto realista haya sido el deseo de reproducir con verdad la vida y la naturaleza, pero parece indudable que rápidamente se advirtió que su presencia en el texto removía hasta los cimientos del género narrativo, en sus formas, en sus sentidos y hasta en sus presupuestos.³³⁶

L'aproximació al teatre és un fenomen que cal destacar pel que fa precisament al nostre autor. *La collita del diable*, que, com hem dit, fou concebuda inicialment com una obra per a ésser representada en un escenari,³³⁷ és la narració espinasiana on els diàlegs tenen una major presència i una rellevància literària decisiva. En aquesta novel·la, com en cap altra, el narrador queda reduït a la funció d'introduïdor de les veus directes dels personatges, alhora que ens aporta informacions molt puntuals i breus sobre els elements situacionals i temporals de l'acció. Vegem com a exemple un fragment del diàleg entre els dos germans protagonistes:

En Lluís, indecísament, se'n va. Aleshores com si ho hagués estat esperant, en Vicenç agafa una cadira i l'arrossega fins al costat del balancí d'en Ramon. S'hi asseu i treu el paquet de cigarrets.

—En vols?

En Ramon refusa amb la mà.

—Bé, Ramon, jo vull dir-te una cosa.

En Ramon té els braços encreuats darrera el cap i el balancí oscil·lant lentament.

—N'estàs segur?

En Vicenç el mira fixament.³³⁸

³³⁶ Ma. del Carmen Bobes, "El diálogo narrativo", dins *Teoría de la novela*, 305-311 (p. 309). També han tractat aquesta aproximació entre els dos gèneres Wellek i Warren. Aquests autors afirmen que el triomf de la novel·la moderna a partir del mètode objectiu no passa només per aquest acostament perillós cap a un altre gènere literari, sinó també per l'eliminació d'un narrador omniscient en benefici de la presència d'un punt de vista controlat i acotat. Vegeu *Theory of Literature* (Harmondsworth: Penguin, 1949), p. 224.

³³⁷ Espinàs ens comenta el germen d'aquesta novel·la: "El naixement de *La collita del diable* és una mica complicat. Vaig anar al Priorat, a fer un viatge a peu, l'any 1957 [...] Mig any després se'm va ocórrer escriure una obra de teatre basada en una situació conflictiva i dramàtica: el retorn en vacances, a una casa prioratina en decadència, d'un germà de l'hereu convertit en barceloní [...] Dos anys després, el 1960, vaig pensar que el mateix tema podia ser tractat novel·lísticament." Espinàs, 3, p. 501.

³³⁸ El diàleg entre ells continua amb aquestes breus acotacions del narrador. Espinàs, 3, p. 379.

En aquest fragment observem, efectivament, que el narrador es redueix a la mínima expressió, i que no accedeix a la consciència dels personatges per transmetre'ns llurs reaccions a les intervencions que es van produint. El narrador és un mer mitjancer que renuncia a les pròpies possibilitats dins de la ficció per tal d'afavorir l'efecte mimètic, que en definitiva constituirà un dels passos decisius cap a la buscada objectivitat. Ara bé, *La collita del diable* no és l'única novel·la en què Espinàs utilitza abundantment el diàleg, perquè tot i haver-la concebuda inicialment com a peça teatral, l'autor ja havia emprat a bastament aquest recurs a *Combat de nit* i també l'utilitzaria a *L'últim replà*.

Pel que fa al tractament del temps, cal fer esment dels *flashbacks* que conté la novel·la i que corresponen al moment en què el personatge principal conta la seua pròpia experiència a un col·legi religiós de Reus, mentre que el narrador extraheterodiegètic ens mostra la situació actual del protagonista i del seu entorn. En els capítols autodiegètics se'ns retrata l'ambient característic d'aquestes institucions educatives que una part indispensable del panorama de la postguerra.

Com hem vist fins ara, Barcelona esdevé en un primer moment, i per a molts d'aquests personatges novel·lescos, la terra promesa, l'opció més factible per escapar de la misèria a què condiciona el camp, que en aquests anys travessa una intensa crisi.³³⁹ L'èxode rural és una constant en aquestes novel·les perquè tal com s'explicita a *La collita del diable* la ciutat representa el progrés, mentre que al camp la vida esdevé cada vegada més dura.³⁴⁰ Aquest repàs de la joventut dels dos germans grans de la casa ho demostra:

En Vicenç, acabat el servei, tornà al poble, però gairebé només per canviar de roba. L'any 1951 entrà d'auxiliar a les oficines de Barcelona d'una fàbrica de teixits de seda. Estudià

³³⁹ Val a dir que, precisament, aquest és un dels temes centrals de *La collita del diable*, una obra situada a la comarca del Priorat i que anteriorment l'autor ja havia tractat en el seu llibre *Viatge al Priorat*.

³⁴⁰ A *La collita del diable*, Vicenç ofereix al seu germà gran, Ramon, que vaja amb ell a Barcelona per treballar-hi, perquè al camp no té cap futur: "—I acabaràs mut, al pas que vas. La casa t'acabarà caient al damunt. Molta gent ha marxat del poble, passa llista i veuràs", Espinàs, 3, p. 381. A *L'últim replà* es fa referència als motius pels quals Manuel i Florentina marxen del poble: "L'any 1914 van fer el pantà, i l'aigua embassada cobrí les terres més riques del poble. La gent de Salàs es trobà en una situació difícil. Començà l'èxode, i els qui es quedaven van procurar fer diners amb les fires de mules. Però en els últims anys les fires dequeien, vençudes per la mecanització del treball agrícola." Espinàs, 3, p. 207.

comptabilitat de nits, festejà els diumenges i al cap de dos anys es casà amb la filla del funcionari de l'Ajuntament.

Per aquells temps en Ramon —la collita s'havia perdut dos anys seguits— començà a adonar-se què volia dir ser l'amo de casa.³⁴¹

Espinàs fa referència, a través d'aquests personatges, a la diferència d'oportunitats entre camp i ciutat. La situació dels dos germans, completament antagònica, que ens presenta en aquest fragment, contrasta clarament amb la imatge de Barcelona que ens ha transmès en altres novel·les. A *La collita del diable* la situació favorable és la dels qui viuen a ciutat, mentre que el camp ha forjat un personatge, Ramon, rabiüt i descontent amb el seu propi destí. Creiem oportú de fer constar una preocupació, expressada a través de la revista *Laye*, que el crític més autoritzat del moment, Josep M. Castellet, deixa anar sobre la “discronía cultural de nuestro país” causada per l'excessiu ruralisme que impregna moltes de les novel·les de la narrativa espanyola de postguerra.³⁴² En el cas d'Espinàs, el tema del ruralisme és tractat freqüentment a partir d'aquesta dicotomia entre camp i ciutat, tot i que les seues novel·les es desenvolupen bàsicament en un ambient urbà. Per al nostre autor, la ciutat representa l'esperança dels més pobres, però acaba essent un espai també de sofriment per als més humils. En les seues novel·les, per tant, el tema de fons que se'ns transmet a través d'aquesta oposició és un tema eminentment social, que explica les dificultats de la gent amb pocs recursos en qualsevol entorn.

L'única visió positiva que se'ns dona del camp, en les novel·les d'aquest autor, l'obtenim a través del germà més petit de *La collita del diable*, que albira una possibilitat de recuperació i d'esperança en l'entorn rural, ja que ell confia en la possibilitat d'unir esforços i fer productiu el camp. Així, per exemple, Lluís explica a la seua nòvia que va anar a una reunió a l'Ajuntament on es parlava de la situació del camp, i diu:

³⁴¹ Espinàs, 3, p. 347.

³⁴² Castellet, “Unas cuantas novelas”, *Laye*, 13 (1951), p.55. *Apud* Laureano Bonet, “Estudio”, dins Josep M. Castellet, *La hora del lector*, p. 126.

—Sí, vaig esbravar-me. Que si una terra que té riqueses viu miserablement, és que falla l'organització. Llavors em vaig treure un paper de la butxaca i vaig posar-me a llegir el que hi duia apuntat. Ensenyament de tècnica agrícola, millorar les comunicacions, que ara ho encareixen tot, comprar maquinària...³⁴³

La voluntat de Lluís és la de treballar la terra, perquè segons ell: “—Aquí tot està per fer.”³⁴⁴ És interessant assenyalar, com apuntàvem abans, que el 1962, quan ja tenia enllestida aquesta novel·la, Espinàs publica *Viatge al Priorat*, un llibre que no entra dins del terreny de la ficció, però que no deixa de mostrar-nos el paisatge rural desolat i miserable que ja havia plasmat en forma de novel·la. Carme Gregori, en el seu article dedicat als dos primers llibres de viatges d'Espinàs, insisteix en la manca d'intenció crítica que hi ha al darrere de la plasmació literària d'aquests viatges i, en general, en tota l'obra espinasiana.³⁴⁵ Més endavant, tot i comparant *Viatge al Priorat* amb el seu primer llibre de viatges, *Viatge al Pirineu de Lleida* del 1957, Gregori diu:

Malgrat tot, és indubtable que Espinàs encara aquest viatge literari amb una actitud de major interès social que l'anterior. La imatge inicial del Priorat que ens ofereix ja indica que allò que s'hi va a buscar és una terra arruïnada i empobrida.³⁴⁶

Considerem aquestes paraules del tot aplicables també a l'obra de ficció que comentem en aquestes pàgines, ja que l'autor ens passeja per una part determinada de la societat, immersa en unes circumstàncies concretes i ho fa de manera reiterada. Aquest fet, tot i que no ens autoritza a decretar la intenció crítica i de denúncia de la seua obra, ajuda, si més no, a completar la visió d'un sector social particularment afectat en la postguerra catalana, i al qual Espinàs dedica múltiples referències al llarg de tota la seua obra.

Finalment, tenim *L'últim replà* (1962), novel·la en la qual trobem la història de la gent que habita a cadascun dels tres àtics d'un mateix replà. La

³⁴³ Espinàs, 3, p. 436.

³⁴⁴ Espinàs, 3, p. 436.

³⁴⁵ L'autora basa les seues afirmacions, sobretot, en les paraules del mateix Espinàs, que explícitament afirma que la intenció de denúncia no ha estat mai el motor de la seua literatura. Carme Gregori, “El caminant de la terra: els primers llibres de viatges de Josep M. Espinàs”, p. 138.

³⁴⁶ Carme Gregori, “El caminant de la terra: els primers llibres de viatges de Josep M. Espinàs”, p. 138.

procedència i les circumstàncies dels llogaters dels pisos és molt diferent i la novel·la acaba amb l'incendi del replà. Aquesta novel·la reprén l'ambientació ciutadana per presentar-nos tres situacions vitals distintes i que conviuen en un mateix espai,³⁴⁷ l'àtic d'un bloc de pisos, dividit en tres apartaments, sense que hi hagi cap contacte entre els seus habitants. La novel·la ens presenta la incomunicació i l'aïllament de tres parelles amb una situació personal i una posició social ben diferent: un matrimoni, de classe treballadora i amb dos fills, que es troba incòmode a la casa; dos joves pintors que han transformat l'àtic en un espai de treball i, una parella d'amants per a la qual el pis serveix de refugi d'una relació prohibida. Una vegada més, Espinàs es fa càrrec dels personatges de la novel·la quan aquests passen per alguna situació crucial de la seua vida.³⁴⁸ Totes les tres parelles, per tant, han decidit modificar de maneres diferents la seua vida, i això afecta també el lloc on majoritàriament es desenvolupa l'acció, els àtics, que tenen un paper molt important en la concepció de la novel·la. El cas de Manuel, casat amb Florentina, amb dos fills i vinguts del poble cap a Barcelona a buscar fortuna, és el cas d'un obrer que per poder evolucionar en la seua modesta posició ha de fer dos torns de feina. La precarietat econòmica que pateixen es manifesta en diferents converses entre el matrimoni, com per exemple quan la dona li comenta a Manuel: "Sempre tindràs feina, ets un bon especialista, i a mi no m'espanta portar la casa. Ara són els temps difícils, els nens són petits."³⁴⁹ Aquest fet el fa reflexionar sobre la seua pròpia vida, ja que per l'excés de treball ha mort un company seu a la fàbrica on ell treballa. Espinàs ens mostra un treballador que veia en la ciutat una sortida a la seua condició i que s'adona que estava

³⁴⁷ En la novel·la mateixa, apareixen les definicions del que representa cada àtic: el proletariat, l'art i l'amor. Espinàs, 3, p. 278.

³⁴⁸ El matrimoni de l'àtic vol traslladar-se a un pis més adient per a la vida familiar, i per això han de fer un considerable esforç econòmic. Els dos amics pintors intenten obrir-se camí en el món de l'art, i un d'ells, el Llorenç, rep una interessant oferta d'un marxant. Finalment, la parella d'amants del tercer àtic manté una relació temporal que està marcada per l'èxit professional de Jordi i per la proposició de casament que rep Paulette per part d'un altre home.

³⁴⁹ Espinàs, 3, p. 208. Novament trobem un personatge que ha de treballar fins a l'esgotament per poder tirar endavant. Això ja era present, per exemple, en el cas de Pere Jordana, de *Tots som iguals*, que feia de camioner els diumenges, com a feina extra, o en el cas de Pep Martí, de *Combat de nit*, que passava llargues temporades de viatge. Espinàs, fidel al seu propòsit, retrata la societat de la postguerra, sobretot, la dificultat de l'obrer a la ciutat de Barcelona, normalment vingut de fora, i que lluita amb l'única arma que té, les seues pròpies mans, contra la pobresa.

equivocat.³⁵⁰ La reflexió vital també apareix en l'altre personatge, Jordi, de classe mitjana, que fa escapades amb la seua amant al tercer àtic i que ha arribat al punt àlgid de la seua existència segons la seua condició social.³⁵¹ És per això que fins i tot pot mantenir una relació clandestina amb Paulette. Tot i això, la seua vida corre el perill de la "inèrcia",³⁵² segons afirma l'amic i cunyat de Jordi, i això el portaria a una vida inautèntica que, com veiem, és el tema existencial i recurrent que apareix sense treva en les novel·les d'Espinàs. Segons Sartre, l'existència inautèntica és aquella que queda marcada per la inactivitat:

La doctrina que jo presento és precisament oposada al quietisme, ja que declara: no hi ha altra realitat que l'acció; i encara va més lluny, car afegeix: l'home no és res més que el seu projecte, existeix només en la mesura que es realitza, no és altra cosa sinó el conjunt dels seus actes, res més que la seva vida.³⁵³

La condició social de l'habitant ocasional del tercer àtic s'assembla bastant a la d'un dels pintors que habiten el segon àtic. Víctor de Montmany és el fill d'una família acomodada, mentre que el seu amic Llorenç ve d'una família humil. Tots dos representen l'art i la voluntat d'obrir-se camí en el seu món. És per això que en la novel·la apareixen afirmacions molt interessants sobre un tema candent a l'època, el paper de l'art en la societat. Així, per exemple, Llorenç diu: "—Ja t'ho he dit abans, tu ets un senyor i creus que el pintor ha d'agradar als aristòcrates; jo sóc fuster i crec que el pintor ha d'agradar als obrers."³⁵⁴ La novel·la, per tant, juntament amb la reflexió existencial, planteja obertament la diferència existent entre classes socials que, a més de viure totalment incomunicades, tenen unes

³⁵⁰ Per això el narrador ens transmet els pensaments que el personatge tenia sobre la ciutat: "«Als trenta anys vull estar tranquil»". Espinàs, 3, p. 319.

³⁵¹ "No acostumo a pensar gaire en la vida —almenys fins fa poc. Però un dia t'adones d'on ets. Mires endarrera, per veure l'escala, i no hi ha escala. Hi ha una rampa. Els passos s'han succeït sense decisió prou conscient, i el nivell ha canviat de manera insensible." Una altra de les seues intervencions més reveladores és la següent: "A vegades, pensant en el passat, imaginant (molt confusament) els anys que han de venir, em costa de creure que això que s'està gastant en mi és la meua vida." Espinàs, 3, p. 310 i 315, respectivament.

³⁵² Espinàs, 3, p. 244.

³⁵³ Jean-Paul Sartre, "L'existencialisme és un humanisme" dins *Fenomenologia i existencialisme*, trad. M. A. Capmany (Barcelona: Laia, 1982), p. 60.

³⁵⁴ Espinàs, 3, p. 303. Víctor també afirma en un altre punt de la narració que l'art està boicotejat pel propietari dels àtics, p. 278. Seguint les consideracions sobre la pintura, en la novel·la també apareix una crítica transcrita, en castellà, a propòsit de l'obra d'Antoni Tàpies i que està en la línia del més pur estil franquista, ja que critica la innovació d'aquest pintor i qüestiona la validesa moral de la seua obra, p. 300-301.

preocupacions ben distintes, tot i que unides per la consciència i la reflexió sobre els seus actes i el devenir de les seues vides.³⁵⁵

La necessitat de lligar el temps i l'espai amb la modernitat és una constant a l'obra d'Espinàs. Pel que fa a les referències a la contemporaneïtat, a la novel·la *L'últim replà*, hi trobem la presència de diferents cantants, tals com Ennie Ford, Guy de Béart o Yves Montand.³⁵⁶ I en relació a l'espai, i com ja hem anat comentant, la majoria de les novel·les espinasianes se situen a la ciutat on ell havia nascut i vivia, Barcelona, que, per altra banda, resultava molt pertinent per al tipus d'històries que ell volia contar.³⁵⁷ La Barcelona de postguerra que apareix en aquestes novel·les és una ciutat on la gent viu anònimament, tal com es demostra a *L'últim replà*, i és, a més, una ciutat on la diferència de classes també es fa ben evident. És per això que presenta una situació sovint adversa per a la classe treballadora. La gent humil, moltes vegades immigrada del camp, es troba amb una sèrie de dificultats *urbanes* que li impedeixen la prosperitat a curt termini i, no només això, sinó que també es veu abocada a una precarietat econòmica i social que té repercussions notables en la seua actitud davant la vida.³⁵⁸ *L'últim replà* també comença, tal com passava amb *El gandul*, amb una imatge d'una ciutat al matí —posteriorment sabrem que es tracta de Barcelona—³⁵⁹ i novament hi trobem un contrast entre la ciutat i el poble. Florentina, la dona del protagonista d'un dels tres fils narratius observa que:

Al matí la ciutat fa pudor. La boira va carregada de fum i al paladar arriba un regust de carbó, de residus de ferro —com si tota la ciutat fos un immens solar d'enderrocs.

³⁵⁵ Tant en aquesta novel·la com en *Tots som iguals* la dimensió de l'aspecte social cobra una importància cabdal.

³⁵⁶ Aquestes referències les trobem a les pàgines 196, 222 i 267, respectivament. Espinàs, 3. Es pot observar, a través d'aquestes referències, la preferència de l'autor pels cantants francesos, que reapareixerà molts anys més tard al recull de narracions, *Un racó de paraigua*, quan l'autor presenta una cita introductòria que fa referència a Brasens. Espinàs, *Un racó de paraigua*, p. 5.

³⁵⁷ Tot i la familiaritat que li suposem amb la ciutat, l'autor ha confessat que els espais molt sovint sòrdids i grisos que descrivia eren del tot desconeguts per a ell, ja que socialment Espinàs no pertanyia a aquesta Barcelona pobra, sinó que ell va ser un nen criat a l'Eixample i d'una família pertanyent a la classe mitjana. Tot i això, afirma que la imaginació fou una gran aliada en la seua tasca de cronista d'una determinada societat, i, en conseqüència, dels espais que freqüentava aquesta societat. (Entrevista, 30-08-01).

³⁵⁸ Les novel·les situades a Barcelona són: *Dotze boomerangs*, *Com ganivets o flames*, *La trampa*, *El gandul*, *Tots som iguals* i *L'últim replà*.

³⁵⁹ Es fa una referència al castell de Montjuïc poques pàgines després. Espinàs, 3, p. 187.

Al poble, la boira es veia ajaguda sobre el llac de Sant Antoni, i mentre no s'esvaïa se sentia pertot flaire de terra humida.³⁶⁰

Aquesta última novel·la confirma, doncs, les connotacions negatives que comporta la ciutat. Fixem-nos també que els protagonistes d'aquesta novel·la viuen a l'àtic de la casa, un lloc que hauria de ser privilegiat, perquè té més llum, està més allunyat del soroll i la brutícia del carrer i on la proximitat física a allò que anomenem el cel, amb tots els simbolismes que això comporta, podria traduir-se metafòricament en una sensació de pau, tranquil·litat i puresa. Tanmateix, i segons hem vist en la citació anterior, fins i tot a l'àtic se sent la pudor de la ciutat corrupta.

Voldríem finalment fer referència al tractament diegètic a partir de les paraules de Vicent Simbor que resumeix molt clarament l'enfocament tècnic d'aquesta narració:

L'últim replà és una de les novel·les més ambicioses de l'autor, car a la construcció d'una història triple (la família obrera, els dos amics pintors i els dos amants d'extracció burgesa, tots ells ocupants dels tres àtics contigus) s'afegeix la mateixa composició de les veus narratives assajada a la novel·la anterior: un doble relat en paral·lel, amb un narrador heterodiegètic i un narrador homodiegètic, Jordi, l'industrial que utilitza l'àtic com a refugi amorós.³⁶¹

En aquest relat, de la mateixa manera que a *La collita del diable*, ens trobem molt a prop de l'objectivisme pel que fa al narrador heterodiegètic, ja que no penetra en la consciència dels personatges. Tot i això, tenim una part de la narració que és profundament *subjectiva*, ja que està narrada per un dels protagonistes. En una mateixa novel·la ens trobem, per tant, i pel que fa a la tècnica, amb dos extrems que es complementen.

³⁶⁰ Espinàs, 3, p. 186.

³⁶¹ Simbor, *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra*, p. 180.

Conclusions

Amb aquest estudi hem pretés descriure i analitzar les primeres obres narratives de l'escriptor Josep M. Espinàs, que foren concebudes i publicades en uns moments especialment delicats per a la literatura catalana. La faceta de novel·lista de Josep M. Espinàs ha estat, fins al moment, relegada a un segon terme, i l'autor és més conegut en l'actualitat pels seus articles periodístics o per les seues narracions de viatges a peu pel territori peninsular. És per això que creiem que el nostre estudi ve a omplir un buit necessari en l'aproximació global a la figura d'aquest escriptor. Per altra banda, tal com hem volgut demostrar, les primeres novel·les espinasianes constitueixen un conjunt d'obres interessant i innovador per les aportacions formals i de contingut que ofereixen a la novel·la de postguerra. A més a més, hem vist quin és el context que les acompanya, les opinions i postures de la crítica davant del que aquest conjunt d'obres representen. Si en termes generals, hem pogut comprovar que el debat sobre les formes de la novel·la és gairebé intrínsec al gènere, també hem tastat la vitalitat del debat en relació a la literatura catalana de postguerra. Aquest clima crític, viscut de primera mà per Josep M. Espinàs, contribueix indubtablement a engegar un projecte narratiu que pren forma en un termini de temps molt breu.

Podem afirmar de Josep M. Espinàs, després d'haver estudiat amb un cert deteniment les seues primeres novel·les, que representa una figura cabdal per entendre el panorama novel·lístic dels anys cinquanta i que les obres que hem tractat reflecteixen les característiques més destacades del seu temps. En aquest sentit, ens semblava que apropar-nos a les primeres obres d'aquest autor podria completar aquell esbós inicial que feia Manuel de Pedrolo per al llibre *Cita de narradors*, i que hem comentat al llarg d'aquest estudi. En resseguir, tal com va fer Pedrolo, aquestes novel·les, podem concloure que Espinàs demostra un enorme interès per l'home del seu temps i per la relació que té, d'una banda, amb la seua pròpia existència i de l'altra amb el context que l'envolta. Aquestes novel·les s'ocupen dels caràcters, dels estats d'ànim i dels sentiments, i deixen en un segon terme l'argument o la trama pròpiament novel·lesca per tractar

personatges solitaris i enfrontats amb la seua pròpia rutina. Espinàs fa properes les seues històries al lector del seu temps, tot incloent-hi referències espacials i temporals que situen els arguments en una estricta contemporaneïtat i en entorns eminentment urbans. A més a més, en algunes de les obres trobem una gens dissimulada preocupació per la classe treballadora i humil i per la seua quotidianitat, que, de vegades, se'ns mostra amb un to d'intensa amargor. Val a dir també que en cadascuna d'aquestes novel·les apareixen peculiaritats tècniques, formals o estructurals, i que ens fan pensar en un autor que experimenta contínuament i que dóna una importància notable a la forma. Finalment, també afegirem que les seues novel·les es caracteritzen per un estil senzill i directe, allunyat en tot moment dels refinaments expressius, però del tot efectiu.

Ens hem ocupat, tangencialment, de la significació que tingué el jove narrador Espinàs en l'anomenat moviment del realisme social o històric. És evident que caldria estudiar també més a fons la seua vinculació o la importància de les seues obres des de la perspectiva del que va significar el realisme social. Hem de dir, també, que creiem que aquest estudi arriba en un moment en què s'ha représ novament un interès investigador per la dimensió del realisme històric, i val a dir que aquest fet ha determinat l'aparició recent de bibliografia sobre el context i l'època.

El nostre estudi, per tant, creiem que posa a l'abast del lector una visió panoràmica dels inicis de Josep M. Espinàs com a narrador de ficció. A més, proporciona els elements bàsics que assenyalen la crítica de l'època en relació a la novel·la, la qual cosa ens ajuda a situar la importància del narrador que estudiem dins del seu context històric i cultural. El treball també posa a l'abast les claus teòriques que van afavorir l'aparició d'un cert debat a propòsit de la forma novel·lística durant els anys cinquanta. Finalment també ens situa les noves tècniques narratives dins de l'evolució natural del gènere al llarg del segle XX. En la nostra opinió, doncs, Espinàs representa l'intent reeixit de generar novel·les amb una qualitat digna i amb uns continguts contemporanis en una època en què les circumstàncies històriques no ho afavorien, precisament. La qualitat i la modernitat de les seues novel·les són el que el situa com un dels narradors més interessants dels anys cinquanta. A més a més, la seua obra constitueix una síntesi

molt rica de les preocupacions morals i estètiques d'una època. I això, precisament, és el que hem volgut demostrar al llarg d'aquestes pàgines.

Annex

Espinàs qualifica de novel·les curtes *La trampa* i *L'home de la guitarra*, l'autor, però, les inclou en els volums de novel·les de l'obra completa. Els títols de les novel·les i l'any de publicació són els següents: *Com ganivets o flames* (1954); *Dotze boomerangs* (1954); *El gandul* (1955, novel·la curta); *Tots som iguals* (1956); *La trampa* (1956, novel·la curta); *L'home de la guitarra* (1957, novel·la curta); *Vestir-se per morir* i *Inútil total* (1958, novel·les curtes incloses al llibre de narracions *Vestir-se per morir*); *Combat de nit* (1959); *Escala suprimida* (1960, novel·la curta inclosa dins del llibre de narracions *Els joves i els altres*); *L'últim replà* (1962); *La collita del diable* (1968). L'ordre d'escriptura és el següent: *Dotze boomerangs* (1951); *Com ganivets o flames* (1953); *El gandul* (1954); *Tots som iguals* (1955); *La trampa* (1956); *L'home de la guitarra* (1956); *Vestir-se per morir* i *Inútil total* (1958); *Combat de nit* (1958); *Escala suprimida* (1959); *La collita del diable* (1961); *L'últim replà* (1961).

Bibliografia

La bibliografia que reproduïm a continuació representa, d'una banda, aquella que hem anat citant durant tot el treball i, de l'altra, els llibres o articles que ens han ajudat a dibuixar els referents teòrics del primer i l'últim capítol o bé el context històric i cultural del capítol específicament dedicat a la literatura de catalana.

Referències primàries

- ESPINÀS, Josep Maria, *Com ganivets o flames* (Barcelona: Selecta, 1954)
- *Dotze boomerangs* (Barcelona: Grases editor, 1954)
 - *El gandul* (Barcelona: Selecta, 1955)
 - *La trampa* (Barcelona: Albertí editor, 1956)
 - *Tots som iguals* (Barcelona: Aymà, 1956)
 - *L'home de la guitarra* (Barcelona: Albertí editor, 1957)
 - *Vestir-se per morir* (Barcelona: Albertí editor, 1958)
 - *Combat de nit* (Barcelona: Aymà, 1959)
 - *Els joves i els altres* (Barcelona: Albertí editor, 1960)
 - *L'últim replà* (Barcelona: Selecta, 1962)
 - *La collita del diable* (Barcelona: Alfaguara, 1968)
 - *Obres completes, volum 1* (Barcelona: Edicions de La Campana, 1990)
 - *Obres completes, volum 2* (Barcelona: Edicions de La Campana, 1991)
 - *Obres completes, volum 3* (Barcelona: Edicions de La Campana, 1992)
 - *Obres completes, volum 4* (Barcelona: Edicions de La Campana, 1992)

Referències secundàries

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoría de la literatura* (Madrid: Gredos, 1998)

ALBÉRÈS, René-Marill, *Histoire du roman moderne* (París: Éditions Albin Michel, 1962)

AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea* (Madrid: Cátedra, 1974)

AULET, Jaume, “Realisme i models narratius en el conte català dels anys seixanta”, dins *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, eds. Assumpció Bernal i Carme Gregori, (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2002), 327-351

AYALA, Francisco, *Los ensayos: teoría y crítica literaria* (Madrid: Aguilar, 1971)

BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1998)

BOBES NAVES, María del Carmen, *La novela* (Madrid: Síntesis, 1993)

BOSCH, Andrés, i Manuel GARCÍA-VIÑÓ, *El realismo y la novela actual* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973)

BOURNEUF, Roland, i Réal OUELLET, *La novela*, trad. Enric Sullà (Barcelona: Ariel, 1975)

BROCH, Àlex, “Primer Castellet”, *Serra d’Or* (novembre de 1977), 35-37
— “Sobre el concepte de realisme i realisme històric”, *Caplletra*, 28 (2000), 11-18

BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea* (Madrid: Península, 1968)

BUSQUETS i GRABULOSA, Lluís, *Entrevista "Josep M. Espinàs, de trinxera en trinxera"* (Barcelona: El Mall, 1982)

CABELLOS, Pilar, i Eulàlia PÉREZ VALLVERDÚ, "«Destino. Política de unidad» (1939-1946). Tres aspectes d'una transformació obligada", *Els Marges*, 37 (1987), 19-36

CABO, Isabel de, *La resistencia cultural bajo el franquismo. En torno a la revista «Destino» (1957-1961)* (Barcelona: Ediciones Áltera, 2001)

CALDERA, Pere, "La tristesa com a estil", *Serra d'Or* (agost-setembre de 1963), 35

— "Realitat o fantasia", *Serra d'Or* (febrer de 1966), 59

— "II. El paradís perdut", *Serra d'Or* (agost de 1966), 29

CAMPILLO, Maria, "Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa", dins *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, eds. Vicent Alonso, Assumpció Bernal i Carme Gregori (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998), 323-355

— "La mirada de Pere Calders", dins *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*, eds. Margarida Casacuberta i Marina Gustà (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996), 107-121

CASTELLET, Josep Maria, "Faulkner y el lector", *Revista*, 85 (1953), 10

— "La última obra de Miguel Delibes", *Revista*, 91 (1954), 10

— "Cuatro características de la novela norteamericana actual", *Revista*, 102 (1954), 6

— "II-En vez de letras, números", *Revista*, 108 (1954), 10

— "Hemingway, Premio Nobel 1954", *Revista*, 134 (1954), 1

— *Notas sobre la literatura española contemporánea* (Barcelona: Laye, 1955)

— "De la objetividad al objeto", *Papeles de Son Armadans*, 15 (1957), 309-332

— *La hora del lector* (Barcelona: Ediciones Península, 2001)

COCA, Jordi, “Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix”, *Serra d’Or* (novembre de 1981), 21-29

COLOMINES, Joan, i Albert MANENT, “Sobre els nostres premis literaris”, *Serra d’Or* (abril de 1966), 40-79

CRUZ, Manuel, *Filosofía contemporánea* (Madrid: Taurus, 2002)

CRUSAT, Paulina, “En el margen de *El Jarama*”, *Destino*, 999 (1956), 25

— “Las dos vertientes”, *Destino*, 1005 (1956), 37-38

ESPINÀS, Josep Maria, “Sobre la novela catalana hoy”, *Destino*, 817 (1953), 22

— “El novelista Oller y Rabassa”, *Destino*, 829 (1953), 22

— “Joaquim Casas y *L’enterrament*. Un costumbrista de hoy”, *Destino*, 966 (1956), 22

— *Vermell i passa* (Barcelona: La Campana, 1992)

— *Un racó de paraigua* (Barcelona: Edicions La Campana, 1997)

— *Temps afegit* (Barcelona: La Campana, 2001)

— *I la festa segueix. Com un autoretrat* (Barcelona: La Campana, 2009)

— *L’última fira de Salàs* (Barcelona: La Campana, 2009)

FARRERAS, Martí, “Un novelista en la casa”, *Destino*, 856 (1954), 26

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* (Santiago de Compostela: Servicio de Publicación e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1992)

FERRAN DE POL, Lluís, “La nostra novel·la actual”, *Serra d’Or* (març-abril de 1960), 18-19

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, 4 vols. (Barcelona: Ariel, 1994) I

FERRÉ PAVIA, Carme, *Intel·lectualitat i cultura resistents. «Serra d'Or», 1959-1977* (Cabrera de Mar: Galerada, 2000)

FURST, Lilian R., ed., *Realism* (London: Longman, 1992)

GARCÍA LANDA, José i Susana ONEGA, eds., *Narratology: An Introduction* (London: Longman, 1996)

GALLÉN, Enric, “A propòsit d’una comparació entre la narrativa catalana i espanyola a partir de 1939”, dins *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX i XX)* (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1985), 161-170

GALLOFRÉ VIRGILI, Josepa, ed., *Josep Pla. Josep M. Cruzet. Amb les pedres disperses. Cartes 1946-1962* (Barcelona: Destino, 2003)

GELI, Carles, “Entrevista a Josep Maria Espinàs”, *Cultura*, 18 (1990), 23-26

GENETTE, Gerard, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989)
— *Nuevo Discurso del relato* (Madrid: Cátedra, 1998)

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX* (Madrid: EDAF, 1996)

GOYTISOLO, Juan, *Problemas de la novela* (Barcelona: Seix Barral, 1959)
— *El furgón de cola* (Barcelona: Seix Barral, 1982)

GRANT, Damian, *Realism* (London: Methuen, 1970)

GREGORI, Carme, “El caminant de la terra: els primers llibres de viatges de Josep M. Espinàs”, *Caplletra*, 28 (2000), 121-144

— *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica* (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2006)

GRODEN, Michael i Martin KREISWIRTH, eds., *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994)

HOFFMAN, Michael J. i Patrick D. MURPHY, eds., *Essentials of the Theory of Fiction* (Durham: Duke University Press, 1996)

JORDAN, Barry, “«Laye»: els intel·lectuals i el compromís”, *Els Marges*, 17 (1979) 3-26

LODGE, David, “El novel·lista a la cruïlla”, *Els Marges*, 16 (1979), 3-28

MAGNY, Claude-Edmonde, *L’âge du roman américain* (Paris: Editions du Seuil, 1948)

MARFANY, Joan-Lluís, “El realisme històric”, dins *Història de la literatura catalana*, 11 vols., eds. Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas (Barcelona: Ariel, 1988) XI, p. 221-285.

— “Notes sobre la literatura espanyola de postguerra”, *Els Marges*, 6 (1976), 29-57

— “Notes sobre la literatura espanyola de postguerra.II”, *Els Marges*, 11 (1977), 3-29

— “Notes sobre la literatura espanyola de postguerra.III”, *Els Marges*, 12 (1978), 3-22

MARRUGAT, Jordi, “La literatura catalana entre la cruïlla i la postmodernitat. Notes al marge de *Literatura catalana en la cruïlla* (1975-2008)”, *Revista de Catalunya*, 252 (2009), 119-133

MOLAS, Joaquim, “Algunes característiques de la novel·la catalana moderna”, *Serra d’Or* (març de 1966), 55-57
— *Obra crítica. I*, 2 vols. (Barcelona: Edicions 62, 1995) I

NADAL, Marta, “Josep M. Espinàs, l’òptica de la diversitat”, *Serra d’Or* (febrer de 1990), 10-14
— “Estanislau Torres, entre la paraula i el silenci”, *Serra d’Or* (gener de 1997), 38-41

PALAU, José, “Las últimas películas de Vittorio de Sica”, *Destino*, 843 (1953), 26

PÉREZ GALLEGÓ, Cándido, *El diálogo en la novela* (Barcelona: Península, 1988)

PLA, Xavier, *Simenon i la connexió catalana* (València: Editorial 3i4, 2007)

PORCEL, Baltasar, *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga* (Barcelona: Edicions 62, 1987)

RICO, Francisco, ed., *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea (1939-1980)*, 8 vols. (Barcelona: Editorial Crítica, 1980) VIII

RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction* (London: Routledge, 1999)

ROSSELLÓ, Ramon Xavier, “Sobre les tècniques del relat teatral i novel·lístic en temps del realisme històric. A propòsit de *La collita del diable* de Josep M. Espinàs”, dins *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*,

eds. Assumpció Bernal i Carme Gregori, (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002), 477-500

SALAS ROMO, Eduardo Alejandro, "Evolución del pensamiento teórico-crítico de José María Castellet", *Revista de Literatura*, 124 (2000), 515-522

SANTAMARIA, Núria, "Revista (1952-1955) i la introducció del realisme social narratiu", *Els Marges*, 39 (1989), 95-109

SARSANEDAS, Jordi *et al.*, *Cita de narradors* (Barcelona: Selecta, 1958)

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948)
— *Fenomenologia i existencialisme*, trad. i ed. M. Aurèlia Capmany (Barcelona: Laia, 1982)

SIMBOR, Vicent, "La novel·la de la postguerra al País Valencià (1939-1972): entre la problemàtica llengua literària i el desfasament estètic", *Caplletra*, 10 (1991), 51-82

— "La narrativa del realisme social", *Caplletra* (2000), 87-121

— "Josep M. Espinàs, escriptor compromès", dins *La literatura catalana i francesa: postguerra i "engagement"*, eds. Ferran Carbó, Dolores Jiménez, Elena Real i Ramon X. Rosselló (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000), 395-415

— "El compromís neorealista en la narrativa catalana", dins *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, eds. Assumpció Bernal i Carme Gregori, (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002), 235-295

— *El realisme compromès en la narrativa catalana de postguerra* (València-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005)

STEVIK, Philip, ed., *The Theory of the Novel* (New York: The Free Press, 1967)

SULLÀ, Enric, ed., *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996)

TRIADÚ, Joan, “La nova novel·la-I. Dades generals i dues novel·les catalanes recents”, *Serra d’Or* (juny de 1960), 7-9

— “La nova novel·la-II. Novel·la i recerca”, *Serra d’Or* (agost de 1960), 12-14

— “La nova novel·la-III. La rica, humana, fecunda complexitat”, *Serra d’Or* (febrer de 1961), 10-11

— “Experiències, planys i ofici”, *Serra d’Or* (maig de 1971), 37-39

— “Predomini de la tensió”, *Serra d’Or* (octubre de 1971), 55-57

— “Del mestratge de Pedroló al descobriment de Jordi Coca”, *Serra d’Or* (maig de 1972), 37-39

— “Una generació amb novel·la”, *Serra d’Or* (setembre de 1972), 43-46

— “Profusió i diversitat en una segona línia”, *Serra d’Or* (novembre de 1973), 43-46

— “Sobre el novel·lista Estanislau Torres”, *Serra d’Or* (maig de 1966), 53-55

— *La novel·la catalana de postguerra* (Barcelona: Edicions 62, 1982)

VALL, Xavier, “La literatura catalana de postguerra i l’existencialisme”, (Tesi doctoral inèdita, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990)

— “L’objectivisme en la narrativa catalana de postguerra”, dins *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, eds. A. Schönberger i T. D. Stegmann, 3 vols (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995), I, 139-154

— “J. M. Castellet i l’«existencialisme»”, *Els Marges*, 66 (2000), 7-23

VILANOVA, Antonio, “El camino de Miguel Delibes”, *Destino*, 705 (febrero de 1951), 14-15

— “La novela de Erskine Caldwell”, *Destino*, 718 (1951), 14

— “La colmena de Camilo José Cela”, *Destino*, 725 (1951), 15-16

— “El carrer estret de Josep Pla, premio Joanot Martorell 1951”, *Destino*, 764 (1952), 15-16

- “*Nocturn de primavera* de José Pla”, *Destino*, 831 (1953), 22
- “*La família Roquier* de Xavier Benguerel”, *Destino*, 832 (1953), 22
- “*Com ganivets o flames*, de José M. Espinàs”, *Destino*, 877 (1954), 23
- “Suárez Carreño y *Las últimas horas*”, *Destino*, 751 (1954), 19-20
- “*La família Roquier* de Xavier Benguerel”, *Destino*, 832 (1953), 22
- “*El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, Premio Nadal 1955”, *Destino*, 972 (1956), 30-31
- “*La trampa*, de José María Espinàs”, *Destino*, 992 (1956), 22
- *Novela y sociedad en la España de la posguerra* (Barcelona: Lumen, 1975)
- *Auge y supervivencia de una cultura prohibida: literatura catalana de posguerra* (Barcelona: Ediciones Destino, 2005)

VILLALONGA, Llorenç, “Problemes de la novel·la actual”, *Serra d’Or* (setembre de 1960), 12-14

- “Carta oberta de Llorenç Villalonga”, *Serra d’Or* (abril de 2001), 35

VILLANUEVA, Darío, “La novela como lenguaje”, dins *El oficio de narrar*, ed. Marina Mayoral (Madrid: Ediciones Cátedra, Ministerio de Cultura, 1989), 47-67

- “La recuperación del personaje”, dins *El personaje novelesco*, ed. Marina Mayoral (Madrid: Ediciones Cátedra-Ministerio de Cultura, 1990), 19-35
- *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Barcelona: Anthropos, 1994)
- *El Jarama: su estructura y su significado* (Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1994)

WELLEK, René i Austin WARREN, *Theory of Literature* (Harmondsworth: Penguin, 1949)

WELLEK, R., *Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1963)

“Enquesta als escriptors catalans: narradors”, *Serra d’Or* (juny de 1961), 15-18

“Enquesta als escriptors catalans: narradors.II”, *Serra d’Or* (agost de 1961), 12-14

“Taula rodona sobre els problemes de la crítica”, *Serra d’Or* (desembre de 1962), 40-43

Entrevista a Josep M. Espinàs, concedida el dia 30/08/01

Articles al diari

CÒNSUL, Isidor, “En la dinàmica del realisme històric”, *Avui*, 9 de desembre, 1990

LUJÁN, Néstor, “Josep Maria Espinàs”, *Avui*, Diumenge suplement, 12 de març, 1993

PONS, Agustí, “Espinàs, Josep Maria”, *Avui*, 25 de novembre, 1992

